This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

MUSI
ML
410
.B515
A15
1903
v.2

B 1,456,264

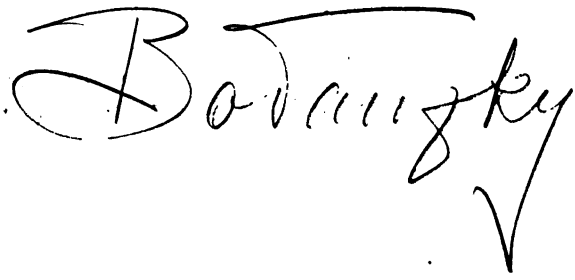
Hector Berlioz

Literarische Werke

Memoiren

II

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · THE UNIVERSITY OF MICHIGAN 1817



Hector Berlioz.

Literarische Werke.

Erste Gesamtausgabe.

II. Band.

Memoiren I.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1905.

Hector Berlioz.

Memoiren

mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England.

1803—1865.

II.

Aus dem Französischen übersetzt

von

Elly Ellès.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel
1905.

MUSI
ML
410
.B515
A15
1903
v.2

music
gift
Elizabeth Sobansky Estate
6/13/90
18.8333

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Erste Reise nach Deutschland (1841—1842).

An Herrn A. Morel, erster Brief, Brüssel, Mainz, Frankfurt 1
An Herrn Girard, zweiter Brief, Stuttgart, Hechingen 14
An Liszt, dritter Brief, Mannheim, Weimar 28
An Stephen Heller, vierter Brief, Leipzig 40
An Ernst, fünfter Brief, Dresden 54
An Heinrich Heine, sechster Brief, Braunschweig, Hamburg 65
An Fräulein Luise Bertin, siebenter Brief, Berlin 78
An Habeneck, achter Brief, Berlin 89
An Herrn Desmarest, neunter Brief, Berlin 103
An Herrn G. Osborne, zehnter Brief, Hannover, Darmstadt 118
LII. Ich setze den Freischütz im Opernhause in Szene. — Meine Rezitative. — Die Sänger. — Dessauer. — Herr L. Pillet. — Verwüstungen der Weberschen Partitur durch seine Nachfolger 132
LIII. Ich bin gezwungen, Feuilletons zu schreiben. — Meine Verzweiflung. — Anwandlungen zum Selbstmord. — Das Industrie-Musikfest. — 1022 Mitwirkende. — 32000 Francs Einnahme. — 800 Francs Reingewinn. — Der Polizeipräfekt Delessert. — Es wird eine Zensur für Konzertprogramme eingeführt. — Die Erheber der Spitalsteuer. — Doktor Amussat. — Ich reise nach Nizza. — Konzert im Zirkus der Champs Elysées 138

Zweite Reise nach Deutschland, Österreich, Böhmen und Ungarn.

An Herrn Humbert Ferrand, erster Brief, Wien 154
An Herrn Humbert Ferrand, zweiter Brief, Wien (Fortsetzung) 166
An Herrn Humbert Ferrand, dritter Brief, Pest 178
An Herrn Humbert Ferrand, vierter Brief, Prag 192
An Herrn Humbert Ferrand, fünfter Brief, Prag (Fortsetzung) 204
An Herrn Humbert Ferrand, sechster Brief, Prag (Fortsetzung und Schluß) 214
LIV. Konzert in Breslau. — Meine Legende Fausts Verdammung. — Das Textbuch. — Die deutschen patriotischen Kritiker. — Aufführung von Fausts Verdammung in Paris. — Ich entschließe mich, nach Rußland zu reisen. — Güte meiner Freunde 226

Reise nach Rußland.

Seite

LV. Der preußische Kondukteur. — Herr Nernst. — Die Schlitten. — Der Schnee. — Dummheit der Raben. — Die Grafen Wielhorski. — General Lwoff. — Mein erstes Konzert. — Die Kaiserin. — Ich werde reich. — Reise nach Moskau. — Lächerliches Hindernis. — Der Großmarschall. — Die jungen Melomanen. — Die Kanonen des Kremls . 233

LVI. Rückkehr nach St. Petersburg. — Zwei Aufführungen von Romeo und Julia im Großen Theater. — Romeo in seinem Wagen. — Ernst. — Natur seines Talentes. — Rückwirkungen der Musik . . . 255

Fortsetzung der Reise nach Rußland. — Meine Rückreise. — Riga. — Berlin. — Ein Mittagessen in Sans-Souci. — Der König von Preußen 263

LVII. Paris. — Die Herren Roqueplan und Duponchel werden auf meine Veranlassung zu Direktoren des Opernhauses ernannt. — Ihre Dankbarkeit. — Die blutende Nonne. — Ich reise nach London. — Jullien als Direktor von Drury-Lane. — Scribe. — Der Priester muß vom Altar leben 269

LVIII. Tod meines Vaters. — Neue Reise nach la Côte-Saint-André. — Ausflug nach Meylan. — Gefühl der Vereinsamung, das mich wütend anfällt. — Noch einmal *la stella del monte.* — Ich schreibe ihr 279

LIX. Tod meiner Schwester. — Tod meiner Frau. — Ihr Begräbnis. — Das Odéon. — Meine Stellung in der musikalischen Welt. — Es wird für mich fast unmöglich, am Theater dem Haß, den ich erregt habe, Trotz zu bieten. — Die Kabale von Covent-Garden. — Die Koterie des Konservatoriums zu Paris. — Die geträumte und wieder vergessene Symphonie. — Liebenswürdiger Empfang in Deutschland. — Der König von Hannover. — Der Herzog von Weimar. — Der Intendant des Königs von Sachsen. — Mein Abschied 292

Post-Scriptum. Brief, den ich mit dem Manuskript meiner Memoiren an Herr M*** sandte, als Antwort auf seine Bitte um Unterlage zur Abfassung meiner Biographie. 313

Nachtrag. Ich bin zu Ende. — Das Institut. — Konzerte im Industriepalast. — Jullien. — Der Kammerton der Ewigkeit. — Die Trojaner. — Ihre Aufführung in Paris. — Beatrice und Benedikt. — Aufführungen in Baden und Weimar. — Ausflug nach Löwenberg. — Die Konservatoriums-Konzerte. — Festkonzerte in Straßburg. — Tod meiner zweiten Frau. — Letzte Kirchhofgeschichten. — Alles zum Teufel 325

Reise in die Dauphiné.

Zweite Wallfahrt nach Meylan. — Vierundzwanzig Stunden in Lyon. — Ich sehe Frau F****** wieder. — Seelische Erschütterungen . . 349

Erſte Reiſe nach Deutſchland 1841—1842.

An A. Morel.[1]

Erſter Brief.

Brüſſel. — Mainz. — Frankfurt a. M.

Ja, mein lieber Morel, nun bin ich von dieſer langen Reiſe nach Deutſchland zurück, auf welcher ich fünfzehn Konzerte gegeben und nahezu fünfzig Proben gehalten habe. Sie glauben wohl, daß ich nach ſolchen Anſtrengungen der Ruhe und der Untätigkeit bedarf, und Sie haben recht; aber Sie werden ſich kaum vorſtellen können, wie ſonderbar dieſe Ruhe und Untätigkeit mir vorkommen!

Oftmals kleide ich mich am Morgen noch im Halbſchlaf haſtig an, in der Überzeugung, daß ich mich verſpätet habe und vom Orcheſter erwartet werde ... dann überkommt mich nach einem Augenblick des Nachdenkens das Gefühl der Wirklichkeit, und ich ſage zu mir: „Welches Orcheſter?“ Ich bin in Paris, wo es im Gegenteil immer noch üblich iſt, daß das Orcheſter auf ſich warten läßt. Außerdem gebe ich keine Konzerte, ich habe keine Chöre einzuſtudieren, keine Symphonie zu dirigieren; ich ſoll heute morgen weder Meyerbeer, noch Mendelsſohn, noch Lipinski, noch Marſchner, noch A. Bohrer, noch Schloſſer, noch Mangold, noch die Gebrüder Müller, noch ſonſt einen von jenen vortrefflichen deutſchen Künſtlern ſehen, die mir einen ſo liebenswürdigen Empfang bereitet und ſoviele Beweiſe ihrer Hingebung und Bereitwilligkeit gegeben haben! Gegenwärtig hört man in Frankreich faſt keine Muſik mehr, und Ihr alle meine Freunde, deren Wiederſehen mich beglückt hat, ſeht ſo traurig, ſo entmutigt

[1] A. Morel iſt einer meiner beſten Freunde und einer der hervorragendſten Muſiker, die ich kenne. Seine Kompoſitionen ſind wirklich verdienſtvoll.

aus, wenn ich Euch darüber befrage, was während meiner Abwesenheit in Paris geschehen ist, daß ein kalter Schauer mein Herz erfaßt und mir den Wunsch gibt, nach Deutschland zurückzukehren, wo die Begeisterung noch lebt. Und doch, welch ungeheure Schätze besitzen wir in diesem Pariser Strudel, nach welchem der Ehrgeiz ganz Europas unruhig strebt! Welch schöne Resultate könnte man erzielen durch die Vereinigung aller Mittel, über welche das Konservatorium, das Gymnase musical, unsere lyrischen Theater, die Kirchen und Singschulen verfügen! Mit diesen zerstreuten Elementen und vermittelst einer klugen Auslese könnte man, wenn auch keinen tadellosen Chor, (dazu sind die Stimmen nicht geschult genug) doch wenigstens ein unvergleichliches Orchester bilden! Um den Parisern den Genuß eines so großartigen Zusammenspiels von acht- bis neunhundert Musikern zu verschaffen, fehlt zweierlei: ein Lokal, um sie unterzubringen, und ein wenig Liebe zur Kunst, um sie dort zu versammeln. Wir haben keinen einzigen großen Konzertsaal! Das Opernhaus könnte als solcher benutzt werden, wenn die Handhabung der Maschinen und Dekorationen und die täglichen Arbeiten, welche das Repertoire unbedingt erfordert, es nicht fast unmöglich machen würden, die zu einer solchen Feierlichkeit nötigen Vorbereitungen zu treffen. Und dann, würde man jene gemeinsamen Sympathien, jene Einigkeit in Gesinnung und Handlung, jene Aufopferung und Geduld finden, ohne welche man auf diesem Gebiete nie etwas Großes und Schönes schaffen wird? Es ist zu hoffen, aber man kann eben nur hoffen. Die außergewöhnliche Ordnung, welche bei den Proben der Gesellschaft des Konservatoriums herrscht, und der Eifer der Mitglieder dieser berühmten Gesellschaft werden allgemein bewundert. Nun werden aber nur seltene Dinge so hoch geschätzt.

In Deutschland dagegen habe ich fast überall Ordnung und Aufmerksamkeit angetroffen, verbunden mit einer wirklichen Achtung für den oder die Vorgesetzten; denn es gibt deren in der Tat mehrere: vor allen der Komponist, welcher fast alle Proben und die Aufführung seiner Werke leitet, ohne daß das Selbstbewußtsein des Dirigenten dadurch im geringsten verletzt wird; — der Kapellmeister, welcher im allgemeinen geschickter Komponist ist und die großen Opern des Repertoires sowie alle bedeutenden Musikwerke

dirigiert, deren Komponisten bereits gestorben oder nicht anwesend sind, — und der Konzertmeister; dieser hat die kleineren Opern und das Ballet unter sich, spielt außerdem, wenn er nicht dirigiert, die erste Violine und übermittelt in diesem Falle die Befehle und Bemerkungen des Dirigenten nach den äußersten Punkten des Orchesters; er überwacht die materiellen Einzelheiten der Studien, achtet darauf, daß an Noten und Instrumenten nichts fehlt, gibt manchmal auch die Bogenstriche oder die Phrasierung der Melodie an, was der Kapellmeister nicht kann, da er stets mit dem Taktstocke dirigiert.

Auch in Deutschland muß es ohne Zweifel unter diesen zusammengewürfelten Musikern von ungleichem Werte viele heimliche, widerspenstige, schlecht verhaltene Eitelkeit geben; aber ich entsinne mich (ein einziges Mal ausgenommen) nicht, gesehen zu haben, daß sie je das Haupt erhoben oder sich durch Worte kundgegeben hätte; vielleicht kommt es daher, daß ich nicht Deutsch verstehe.

Unter den Chordirigenten habe ich nur sehr wenige tüchtige gefunden; die meisten sind schlechte Klavierspieler; ich habe sogar einen getroffen, der gar nicht Klavier spielte und die Töne angab, indem er einfach mit zwei Fingern der rechten Hand auf die Tasten schlug. Dann hat man in Deutschland, wie bei uns, noch die Gewohnheit, alle Stimmen des Chores in demselben Lokal und unter einem einzigen Dirigenten zu vereinigen, anstatt drei Säle und drei Gesangsmeister für die Vorbereitungsproben zu haben und auf diese Weise Alti und Soprani, Tenore und Bässe auf einige Tage einzeln vorzunehmen: eine Einrichtung, durch welche man Zeit erspart und im Einüben der verschiedenen Chorstimmen ausgezeichnete Resultate erzielt. Im allgemeinen sind die Stimmen der deutschen Choristen, besonders der Tenore, frischer und von schönerem Klang als diejenigen, welche wir in unsern Theatern hören; aber man muß nicht voreilig diese Choristen für besser als die unsrigen erklären, und wenn Sie mir durch die verschiedenen Städte, welche ich besucht habe, folgen wollen, so werden Sie bald sehen, daß alle Theaterchöre, ausgenommen vielleicht die von Berlin, Frankfurt und Dresden, schlecht oder nur sehr mittelmäßig sind. Die Gesangvereine dagegen müssen als einer der Ruhmestitel Deutschlands betrachtet

werden; wir wollen später versuchen, die Ursache dieser Verschiedenheit zu finden.

Meine Reise hat unter schlimmen Anzeichen angefangen; Widerwärtigkeiten, Unannehmlichkeiten aller Art folgten in beunruhigender Weise aufeinander, und ich versichere Sie, mein lieber Freund, daß beinahe Eigensinn dazu gehörte, diese Tournee fortzusetzen und zu gutem Ende zu führen. Ich war von Paris abgereist, in der Überzeugung, daß ich gleich am Anfange drei Konzerte geben würde: das erste sollte in Brüssel stattfinden, wo ich von der Société de la Grande Harmonie engagiert war; die zwei andern waren bereits in Frankfurt durch den Theaterdirektor angekündigt worden, welcher denselben großen Wert beizulegen und eifrig um ihre Ausführung besorgt zu sein schien. Und doch, zu was haben alle jene schönen Versprechungen, all jener Eifer geführt? Zu ganz und gar nichts! Und zwar aus folgenden Gründen: Frau Nathan-Treillet hatte mir gütig versprochen, eigens von Paris nach Brüssel zu kommen, um in meinem Konzert zu singen. Im Augenblicke, als die Proben beginnen sollten, und nach den pomphaften Ankündigungen dieser musikalischen Aufführung, erfahren wir, daß die Sängerin ziemlich ernstlich krank geworden und infolgedessen unmöglich imstande sei, Paris zu verlassen. Frau Nathan-Treillet ist in Brüssel von der Zeit her, zu welcher sie dort am Theater Primadonna war, in solchem Andenken geblieben, daß man ohne Übertreibung sagen kann, sie werde dort angebetet; sie macht Furore, sie begeistert bis zum Fanatismus, und alle Symphonien der Welt können für die Belgier ein Lied von Loïsa Puget, vorgetragen von Frau Treillet, nicht ersetzen. Bei der Ankündigung dieser Katastrophe ist die ganze Grande Harmonie in Ohnmacht gefallen, die an den Konzertsaal anstoßende Tabakskneipe ist öde und leer geworden, alle Pfeifen sind erloschen, als ob es plötzlich an Luft gefehlt hätte, und die Großen Harmonisten haben sich klagend zerstreut. Umsonst sagte ich ihnen zum Trost: „Aber das Konzert wird ja nicht stattfinden, beruhigen Sie sich, Sie werden der Unannehmlichkeit nicht ausgesetzt werden, meine Musik zu hören, das ist, meine ich, eine genügende Entschädigung für ein solches Unglück!“ Es half nichts.

Ihre Augen zerflossen in Bierträne *et nolebant consolari*,

weil Frau Treillet nicht kam. Nun war das Konzert beim Teufel, der Dirigent dieser so großartig harmonischen Gesellschaft, ein Mann von wirklichem Verdienst, der als hervorragender Künstler der Kunst ganz ergeben ist, obgleich er wenig dazu neigt, zu verzweifeln, selbst wenn er einmal Fräulein Pugets Lieder entbehren muß, mit einem Wort: Snel, der mich aufgefordert hatte, nach Brüssel zu kommen, war beschämt und verwirrt und schwur, wenn auch etwas spät, nie mehr drauf einzugehen.[1] Was konnte ich da tun? mich an die Konkurrenz-Gesellschaft wenden, an die von Bender, dem Dirigenten der bewunderungswürdigen Kapelle der Leibwache, geleitete Philharmonie? ein glänzendes Orchester bilden durch die Vereinigung der Musiker vom Theater und der Schüler vom Konservatorium? Dies wäre leicht gewesen, dank dem Wohlwollen der Herren Henssens, Mertz, Wéry, welche sich alle bei einer frühern Gelegenheit eifrig bemüht hatten, ihren Einfluß auf ihre Schüler und Freunde zu meinen Gunsten auszuüben! Aber ich hätte alles mit frischen Kosten von vorn anfangen müssen, und es fehlte mir an Zeit, da ich glaubte, für die zwei schon erwähnten Konzerte in Frankfurt erwartet zu werden. Ich mußte also abreisen, obgleich ich voll Unruhe über die Folgen war, welche der schreckliche Kummer der belgischen Dilettanten haben konnte, und mir vorwerfen mußte, die unschuldige und gedemütigte Ursache dieses Kummers zu sein. Glücklicherweise gehört dieser Gewissensbiß zu denjenigen, welche nicht lange andauern und mit dem Rauch vergehen; nachdem ich kaum eine Stunde lang von dem Rheinboote aus den Fluß und seine Ufer bewundert hatte, dachte ich schon nicht mehr daran. Der Rhein! ach! er ist schön! er ist sehr schön! Sie glauben vielleicht, mein lieber Morel, daß ich die Gelegenheit ergreifen will, diesen Gegenstand poetisch zu vergrößern? Gott bewahre mich davor! Ich weiß zu gut, daß meine Vergrößerungen nur prosaische Verkleinerungen wären; außerdem will ich zu Ihrer Ehre glauben, daß Sie Victor Hugos schönes Buch gelesen und wiedergelesen haben. Als ich in Mainz ankam, fragte ich nach der österreichischen Militärkapelle, welche im Jahre vorher dort gewesen war und nach den

[1] »Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus«. La Fontaine: Le corbeau et le renard.

Aussagen von Strauß (von dem Pariser Strauß)[1] mehrere von meinen Ouvertüren mit wunderbarer Verve, Macht und Wirkung gespielt

[1] Der Name Strauß ist heute im ganzen tanzenden Europa berühmt; mit ihm ist eine Menge von kapriziösen, pikanten Walzern verknüpft, welche sich durch einen neuen Rhythmus, eine graziös originelle Ungezwungenheit auszeichnen und die Reise um die Welt gemacht haben. Man wird also begreifen, daß einem sehr viel daran gelegen ist, solche Walzer nicht nachgemacht, einen solchen Namen nicht einem andern gegeben zu sehen.

Nun ereignet sich aber folgendes: Es gibt einen Strauß in Paris; dieser Strauß hat einen Bruder, es gibt einen Strauß in Wien; dieser Strauß hat keinen Bruder! Das ist der einzige Unterschied zwischen den beiden Strauß. Daher recht unangenehme Verwechslungen mit unserm Strauß, der mit einer seines Namens würdigen Verve die Bälle in der Komischen Oper und alle Privatbälle der Aristokratie dirigiert. Neulich kommt in der österreichischen Gesandtschaft ein Wiener, welcher sicherlich kein richtiger Wiener war, auf Strauß zu und sagt zu ihm in österreichischer Sprache: Ei, guten Tag, mein lieber Strauß; wie freue ich mich, Sie zu sehen! Sie erkennen mich nicht! — Nein — O ich erkenne Sie wohl, obgleich Sie ein wenig dicker geworden sind; außerdem können nur Sie allein solche Walzer schreiben. Sie allein können ein Tanzorchester so zusammenstellen und dirigieren; es gibt nur einen Strauß. — Sie sind sehr gütig, aber ich versichere Sie, daß der Wiener Strauß auch Talent hat. — Wie! der Wiener Strauß? Aber der sind Sie ja; es gibt keinen andern. Ich kenne Sie wohl; Sie sind blaß, er ist blaß; Sie sprechen österreichisch, er spricht österreichisch; Sie komponieren entzückende Tanzmelodien. — Ja. — Sie betonen im dreiteiligen Takt immer den schwachen Taktteil. — O! Der schwache Taktteil ist meine Stärke! — Sie haben einen Walzer mit Namen der Diamant geschrieben? — Er hat Feuer! — Sie sprechen Hebräisch? — *Very well.* — Und Englisch? — *Not at all.* Da haben wir's. Sie sind Strauß; übrigens ist Ihr Name auf dem Anschlagzettel! — Noch einmal, mein Herr, ich bin nicht der Wiener Strauß; er ist nicht der einzige, welcher es versteht, einen Walzer mit Synkopen und den Rhythmus einer Melodie gegen den Takt zu schreiben. Ich bin der Pariser Strauß; mein Bruder, der sehr gut Violine spielt und den Sie dort stehen sehen, heißt gleichfalls Strauß. Der Wiener Strauß heißt Strauß. Das macht drei Strauß. — Nein, es gibt nur einen Strauß, Sie wollen mich hinters Licht führen." Darauf verläßt der ungläubige Wiener unseren Strauß, der sehr gereizt und in großer Sorge ist, wie er seine Identität bestätigen lassen soll; so daß er mich aufgesucht hat, damit ich ihn von dieser Doppelgängerschaft befreie. Um dies also zu tun, bestätige ich, daß der Pariser Strauß sehr blaß ist, wunderbar Österreichisch und Hebräisch, ziemlich schlecht Französisch und gar kein Englisch spricht, hinreißende Walzer schreibt, welche voll entzückender rhythmischer Koketterien und aufs beste instrumentiert sind, daß er mit traurigem Aussehen,

hatte. Das Regiment war fortgegangen; keine Harmonie-Musik mehr, (diese war wirklich eine „große Harmonie!“) kein Konzert mehr möglich! (ich hatte mir eingebildet, den Einwohnern der Stadt Mainz im Vorbeigehen diesen Spaß machen zu können.) Ich muß es doch versuchen! Ich gehe zu Schott, dem Patriarchen unter den Musikverlegern. Dieser biedere Mann scheint, wie Dornröschen, seit hundert Jahren zu schlafen und antwortete auf alle meine Fragen langsam und mit langen Pausen zwischen den Worten: „Ich glaube nicht. . . . Sie können hier . . . kein Konzert geben . . . Wir haben kein . . . Orchester . . . wir haben kein Publikum . . . wir haben kein Geld!“ Da ich nicht sehr viel . . . Geduld habe, schlage ich den Weg nach dem Bahnhof ein und reise nach Frankfurt ab. Mußte da nicht noch etwas kommen, um mich bis zum äußersten zu reizen? . . . Auch der Zug ist ganz verschlafen, er eilt langsam, geht nicht vorwärts, bummelt und machte besonders an jenem Tage vor jeder Station unendliche Orgelpunkte. Doch hat schließlich jedes Adagio ein Ende, und ich erreichte Frankfurt vor der Nacht. Das ist eine reizende, aufgeweckte Stadt! Überall scheint Tätigkeit und Reichtum zu herrschen; sie ist außerdem schön gebaut, glänzend und weiß wie ein ganz neuer Taler, und ihre nach Art der englischen Gärten mit Bäumen und Blumen bepflanzten Boulevards bilden einen grünenden duftenden Gürtel um sie herum. Obgleich man im Monat Dezember war und die Blätter und Blüten längst vergangen waren, spielte die Sonne ziemlich lustig in den Armen einer traurigen Vegetation; und, mag es nun die Wirkung des Kontrastes gewesen sein, welchen diese so luftigen und lichten

---

aber unbestreitbarem Talent sein lustiges Ballorchester dirigiert; ich bestätige, sage ich, daß dieser Strauß seit sehr langer Zeit in Paris wohnt, daß er seit 10 Jahren in allen meinen Konzerten Bratsche gespielt hat; daß er zum Orchester des Théâtre Italien gehört; daß er jeden Sommer in Aachen, in Genf, in Mainz, in München und überall viel Geld verdient, nur nicht in Wien, denn er meidet die Stadt aus Rücksicht für den andern Strauß, welcher seinerseits aber doch einmal nach Paris gekommen ist.

Die Wiener sollen es sich also gesagt sein lassen, ihren Strauß zu behalten und uns den unsrigen zu lassen. Möge jeder endlich dem Strauß das geben, was dem Strauß nicht zukommt, und dem Strauß nicht mehr das zuschreiben, was dem Strauß zukommt; denn die Macht des Vorurteiles ist so groß, daß man schließlich glauben würde, der Straußsche Straß sei wertvoller als der Diamant von Strauß oder der Straußsche Diamant sei nur Straß.

Alleen mit den dunklen Straßen von Mainz bildeten, oder der Hoffnung, welche ich hegte, endlich in Frankfurt mit meinen Konzerten zu beginnen, oder irgend einer andern, sich der Analyse entziehenden Ursache, die tausend Stimmen der Freude und des Glückes sangen in mir, und ich machte dort einen köstlichen zweistündigen Spaziergang. „Morgen sollen die ernsten Geschäfte darankommen," sagte ich zu mir, als ich ins Hotel zurückkehrte.

Tags darauf begab ich mich also guten Mutes ins Theater, in der Meinung, dort alles für meine Proben bereit zu finden. Als ich über den Platz ging, auf welchem das Gebäude steht, bemerkte ich einige junge Leute, welche Blasinstrumente trugen, und bat sie, da ich annahm, daß sie zum Orchester gehörten, dem Kapellmeister und Direktor Guhr meine Karte abzugeben. Als sie meinen Namen lasen, verwandelte sich die Gleichgiltigkeit dieser biederen Künstler plötzlich in einen achtungsvollen Eifer, der mir sehr wohl tat. Einer von ihnen, der französisch sprach, führte das Wort für seine Gefährten:

„Wir sind glücklich, Sie endlich zu sehen; Herr Guhr hat uns schon lange Ihre Ankunft angekündigt, wir haben Ihre Ouvertüre zu König Lear zweimal aufgeführt. Sie werden hier nicht Ihr Orchester des Konservatoriums finden; aber vielleicht werden Sie doch nicht unzufrieden sein!" Guhr erscheint. Es ist ein kleiner Mann mit ziemlich boshaftem Gesicht und lebhaftem durchdringendem Blick; seine Bewegungen sind hastig, seine Sprechweise ist kurz und schneidend; man sieht, daß er nicht gerade übermäßig nachsichtig sein muß, wenn er an der Spitze seines Orchesters steht; alles deutet in ihm auf musikalische Intelligenz und Willenskraft; er ist ein Führer. Er spricht französisch, doch nicht schnell genug für seine Ungeduld, und schiebt in jeden Satz einen derben Fluch ein, der, mit deutscher Betonung ausgesprochen, von der drolligsten Wirkung ist. Als er mich bemerkte, rief er:

O! Herrgottdonnerwetter .... Sie sind es, mein Lieber! Haben Sie denn meinen Brief nicht erhalten?

Welchen Brief?

Ich habe Ihnen nach Brüssel geschrieben, um Ihnen zu sagen H . . . g . . . d . . . . . w . . . . . , warten Sie . . . ich spreche nicht

gut ... ein Unglück ... es ist ein großes Unglück ... Ah! da kommt unser Regisseur, der kann mein Dolmetscher sein."

Und er fuhr in französischer Sprache fort:

„Sagen Sie Herrn Berlioz, wie sehr es mich ärgert; daß ich ihm geschrieben habe, er solle noch nicht kommen; daß die kleinen Milanollo jeden Abend volles Haus haben; daß wir nie eine solche Wut beim Publikum gesehen haben, H ... g ... d ..... w ....., daß man die große Musik und die großen Konzerte auf einen andern Augenblick aufsparen muß.

Der Regisseur: „Herr Guhr beauftragt mich, Ihnen zu sagen, daß ..."

Ich: „Geben Sie sich nicht die Mühe, zu wiederholen; ich habe sehr gut, zu gut verstanden, denn Herr Guhr hat ja nicht deutsch gesprochen."

Guhr: „Ha, ha, ha! ich habe französisch gesprochen, H ... g ... d ..... w .....! ohne es zu wissen!"

Ich: „Sie wissen es sehr gut, und ich weiß auch, daß ich zurückreisen oder kühn meinen Weg fortsetzen muß, auf die Gefahr hin, anderswo irgend welche andere Wunderkinder zu finden, die mich schachmatt machen werden."

Guhr: „Was ist da zu machen, mein Lieber, Kinder bringen Geld ein, H ... g ... d ..... w ....., die französischen Lieder bringen Geld ein, die französischen Gesangsposſen ziehen das Publikum an; was wollen Sie? H ... g ... d ..... w ....., ich bin Theaterdirektor, ich kann das Geld nicht zurückweisen; aber bleiben Sie wenigstens bis morgen, Sie sollen Fidelio hören, gesungen von Pischek und Fräulein Capitän, und H ... g ... d ..... w ....., Sie sollen mir dann Ihre Meinung über unsere Künstler sagen."

Ich: „Ich glaube, daß sie vorzüglich sind, besonders unter Ihrer Leitung; aber, mein lieber Guhr, warum fluchen Sie soviel, meinen Sie, mich damit zu trösten?"

„Ha! ha! H ... g ... d ..... w ....., das sagt man so unter sich".

Darauf ergriff mich ein unbezwingliches Lachen, meine schlechte Laune verging, ich nahm ihn bei der Hand und sagte:

„Nun, wenn wir ja unter uns sind, so kommen Sie und trinken

Sie mit mir irgend einen Rheinwein, ich verzeihe Ihnen Ihre kleinen Milanollo und bleibe, um Fidelio und Fräulein Capitän zu hören, deren Leutnant Sie, wie es mir scheint, gern sein möchten".

Wir kamen überein, daß ich zwei Tage später nach Stuttgart, wo ich jedoch nicht erwartet wurde, reisen sollte, um bei Lindpaintner und dem König von Württemberg mein Glück zu versuchen. So mußte ich den Frankfurtern Zeit geben, ihre Kaltblütigkeit wiederzugewinnen und die wahnsinnigen Aufregungen ein wenig zu vergessen, welche ihnen die beiden Schwestern mit ihrer Violine verursacht hatten. In Paris war ich der erste gewesen, ihnen Beifall und Lob zu spenden, hier in Frankfurt aber kamen sie mir recht ungelegen.

Und am Tage darauf hörte ich Fidelio. Diese Vorstellung war eine der schönsten, welche ich in Deutschland gesehen habe; Guhr hatte recht, sie mir als Entschädigung für meine Enttäuschung vorzuschlagen; ich habe selten einen vollkommeneren musikalischen Genuß empfunden.

Fräulein Capitän schien mir als Fidelio (Leonore) die musikalischen und schauspielerischen Eigenschaften, welche Beethovens schönes Werk erfordert, zu besitzen. Ihre Stimme hat einen besondern Klang, durch welchen sie sich vollkommen dazu eignet, tiefe, verhaltene und doch stets dem Ausbruch nahe Gefühle auszudrücken, wie diejenigen, welche das Herz der heroischen Gattin Floreſtans bewegen. Sie singt einfach, sehr rein, und ihr Spiel ist immer natürlich. In der berühmten Pistolenszene erschüttert sie nicht das Publikum auf heftige Weise, wie es Frau Schroeder-Devrient mit ihrem krampfhaften nervösen Lachen tat, als wir sie noch in ihrer Jugend vor sechzehn oder siebzehn Jahren in Paris sahen; Fräulein Capitän nimmt die Aufmerksamkeit gefangen, sie weiß durch andere Mittel zu rühren. Sie ist nicht eine glänzende Sängerin im eigentlichen Sinne; ich würde ihr aber vor allen Frauen, welche ich in Deutschland in der großen Oper gehört habe, bestimmt den Vorzug geben, und ich hatte nie von ihr sprechen hören. Einige andere, welche mir vorher als hervorragende Talente genannt worden waren, habe ich geradezu abscheulich gefunden.

Ich besinne mich leider nicht auf den Namen des mit der Rolle

des Floreſtan betrauten Tenors. Er hat gewiß ſchöne Eigenſchaften, ohne daß ſeine Stimme irgendwie bemerkenswert wäre. Er hat die ſo ſchwierige Arie im Gefängnis nicht ſo geſungen, daß man darüber Haitzinger hätte vergeſſen können, der ſich darin zu erſtaunlichen Höhen erhob, doch ſchön genug, um den Applaus eines weniger kalten Publikums als dasjenige Frankfurts zu verdienen. Piſchek, den ich einige Monate ſpäter in Spohrs Fauſt noch beſſer habe ſchätzen können, hat mir tatſächlich den ganzen Wert jener Rolle des Gouverneurs gezeigt, die wir in Paris nie haben verſtehen können, und ich ſchulde ihm dafür allein eine wirkliche Dankbarkeit. Piſchek iſt ein Künſtler; er hat ohne Zweifel ernſte Studien gemacht, aber er iſt auch von der Natur ſehr begünſtigt worden. Er beſitzt eine herrliche, packende, biegſame, reine, ziemlich umfangreiche Baritonſtimme; er hat ein edles Geſicht, eine hohe Geſtalt, er iſt jung und feurig! Welch ein Unglück, daß er nur Deutſch kann! Die Choriſten des Frankfurter Theaters ſchienen mir gut zu ſein, ſie ſingen ſorgfältig, haben friſche Stimmen und laſſen nur ſelten falſche Töne hören, ich wünſchte nur, ſie wären ein wenig zahlreicher. In dieſen Chören von ungefähr 40 Stimmen herrſcht immer eine gewiſſe Schärfe, die man in großen Maſſen nicht findet. Da ich die Frankfurter Choriſten nicht beim Einſtudieren eines neuen Werkes geſehen habe, kann ich nicht ſagen, ob ſie vom Blatt leſen können und muſikaliſch ſind; ich muß nur anerkennen, daß ſie den erſten Chor der Gefangenen, ein zartes Stück, welches unbedingt „geſungen“ werden muß, ſehr befriedigend ausgeführt haben und noch beſſer das große Finale, in welchem Enthuſiasmus und Energie vorherrſchen. Die Kapelle, als einfaches Theaterorcheſter betrachtet, erkläre ich für ausgezeichnet und nach allen Seiten bewunderungswürdig; keine Nuance entgeht ihr, die Klänge verſchmelzen zu einem harmoniſchen, von jeder Härte freien Zuſammenſpiel, ſie gerät nie ins Wanken, alles kommt auf den Schlag; man könnte meinen, es ſei ein einziges Inſtrument. Ohne Zweifel tragen Guhrs geſchickte Leitung und Strenge bei den Proben viel zu dieſem koſtbaren Reſultate bei. Das Orcheſter iſt folgendermaßen zuſammengeſtellt: 8 erſte Violinen — 8 zweite, — 4 Bratſchen — 5 Cellos — 4 Baßgeigen — 2 Flöten — 2 Oboen — 2 Klarinetten —

2 Fagotte — 4 Hörner — 2 Trompeten — 3 Posaunen — 1 Paukenschläger. Diese Zusammenstellung von 47 Musikern findet sich mit einigen sehr geringen Unterschieden in fast allen deutschen Städten zweiter Größe wieder; ebenso verhält es sich mit der Aufstellung, welche folgende ist: Die Violinen, Bratschen und Cellos nehmen zusammen die rechte Seite des Orchesterraumes ein; die Baßgeigen sind in der Mitte, ganz nahe an der Rampe, in einer Reihe aufgestellt; die Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten bilden auf der linken Seite die Gegengruppe zu den Streichinstrumenten; die Pauken und Posaunen sind für sich an das äußerste Ende der rechten Seite verlegt. Da ich dieses Orchester auf die harte Probe der symphonischen Studien nicht habe stellen können, vermag ich über seine schnelle Auffassungsgabe, seine Fähigkeiten zum bewegten, humoristischen Stile, seine rhythmische Festigkeit usw. usw., nichts zu sagen, aber Guhr hat mir versichert, daß seine Musiker im Konzert wie im Theater gleich tüchtig seien. Ich muß ihm glauben, denn Guhr gehört nicht zu jenen Vätern, welche dazu neigen, ihre Kinder allzusehr zu bewundern. Die Violinen gehören einer ausgezeichneten Schule an; die Bässe sind sehr klangvoll. Ich kenne die Leistungsfähigkeit der Bratschen nicht, da sie in den Opern, deren Aufführung ich in Frankfurt gesehen habe, nur ziemlich unbedeutende Partien zu spielen hatten. Die Blasinstrumente sind köstlich im Zusammenspiel; ich werfe ihnen nur den in Deutschland sehr verbreiteten Fehler vor, die Töne, besonders in der Höhe, oft zu forcieren und ihnen dadurch einen metallischen Beiklang zu geben. Diese Art zu spielen, gibt dem Horn einen unnatürlichen Klang; zwar mag sie in gewissen Fällen von guter Wirkung sein, doch sollte sie, meine ich, nicht in die Schule dieses Instrumentes als regelrecht aufgenommen werden.

Am Schlusse jener ausgezeichneten Aufführung von Fidelio geruhten zehn oder zwölf Zuhörer im Fortgehen ein wenig zu applaudieren . . . und das war alles. Ich war über eine solche Gleichgiltigkeit empört; jemand versuchte mich davon zu überzeugen, daß das Publikum, obgleich es wenig Beifall gespendet hatte, die Schönheiten des Werkes doch empfinde; da sagte Guhr:

— „Nein, sie verstehen nichts, gar nichts, H.... g... d..... w.....; er hat recht, es ist ein spießbürgerliches Publikum."

An jenem Abend hatte ich in einer Loge meinen alten Freund Ferdinand Hiller bemerkt, der lange in Paris gewohnt hat, wo die Kenner noch oft seine hohe musikalische Begabung rühmen. Wir hatten sehr bald unsere Bekanntschaft erneuert und unsern kameradschaftlichen Verkehr wiederaufgenommen. Hiller arbeitet an einer Oper für das Frankfurter Theater; vor zwei Jahren hat er ein Oratorium geschrieben, Die Zerstörung Jerusalems, welches mehrere Male mit großem Erfolg aufgeführt worden ist. Er gibt häufig Konzerte, in welchen außer Bruchstücken dieses umfangreichen Werkes verschiedene Orchesterkompositionen zu Gehör gebracht werden, die er in letzter Zeit geschrieben hat, und von welchen alles Gute gesagt wird. Leider hat es sich jedesmal, wenn ich nach Frankfurt gekommen bin, so getroffen, daß ich am Tage, bevor Hillers Konzerte stattfanden, abreisen mußte; ich kann also über ihn nur die Meinung anderer aussprechen, was mich vor dem Vorwurf schützt, daß ich ihn als guten Kameraden beurteile. In seinem letzten Konzert brachte er als Neuheit eine Ouvertüre zu Gehör, welche warm aufgenommen wurde, sowie mehrere Stücke für Männerquartett und eine Sopranstimme, welche von pikanter, origineller Wirkung sein sollen.

Es gibt in Frankfurt ein musikalisches Institut, welches mehrere Male in meiner Gegenwart mit großem Lob erwähnt wurde: der Cäcilien-Verein. Er soll ebenso gut zusammengesetzt als zahlreich sein, da ich aber nicht in die Lage gekommen bin, ihn zu prüfen, muß ich mir ihm gegenüber unbedingte Zurückhaltung auferlegen.

Obgleich im Frankfurter Publikum das Bürgertum vorherrscht, scheint es mir unmöglich, daß man bei der großen Anzahl von Leuten der besseren Klasse, welche sich mit der Musik ernstlich beschäftigen, nicht imstande sein soll, eine verständnisvolle Zuhörerschaft zu bilden, die fähig wäre, die großen Kunstwerke zu genießen. Jedenfalls habe ich nicht Zeit gehabt, das Experiment zu versuchen.

Jetzt, mein lieber Morel, muß ich meine Erinnerungen an Lindpaintner und die Stuttgarter Kapelle sammeln. Ich werde darin den Gegenstand eines zweiten Briefes finden, welcher jedoch nicht

an Sie gerichtet sein wird; muß ich nicht auch denjenigen von unsern Freunden antworten, welche sich, wie Sie, begierig gezeigt haben, Näheres über meine deutsche Forschungsreise zu hören?

Adieu.

P. S. Haben Sie irgend ein neues Gesangsstück herausgegeben? Man spricht überall nur von dem Erfolg Ihrer letzten Melodien. Ich habe gestern das Gesangsrondeau *Page et Mari* gehört, welches Sie auf Worte von Alexander Dumas junior komponiert haben. Ich erkläre Ihnen, daß es fein, kokett, pikant, reizend ist. Sie haben nie etwas so Gutes in dieser Art geschrieben. Dieses Rondo wird unerträglich beliebt werden, Sie werden an den Pranger der Drehorgel gestellt werden und werden es recht wohl verdient haben.

An Herrn Girard.

Zweiter Brief.

Stuttgart. — Hechingen.

Bevor ich Frankfurt verließ, um mich in das Königreich Württemberg hineinzuwagen, mußte ich mich wohl vor allen Dingen nach den Aufführungsmitteln erkundigen, welche ich in Stuttgart vorfinden würde, ein Konzertprogramm demgemäß zusammenstellen und nur die zu dessen Ausführung unbedingt notwendigen Noten mitnehmen. Sie müssen wissen, mein lieber Girard, daß auf meiner deutschen Reise eine der großen Schwierigkeiten, und zwar die, welche am wenigsten vorhergesehen werden konnte, aus der Kostspieligkeit des Notentransports entstand. Sie werden es leicht begreifen, wenn Sie hören, daß diese Menge von geschriebenen, lithographierten oder gedruckten einzelnen Chor- und Orchesterstimmen ein ungeheures Gewicht hatte, und ich gezwungen war, sie fast überallhin unter großen Kosten im Postgepäckwagen mitzunehmen.[1] Nur diesmal nahm ich, da ich nicht wußte, ob ich nach meinem

[1] Die zahlreichen Eisenbahnlinien, welche heute Deutschland durchkreuzen, existierten damals noch nicht.

Besuch in Stuttgart nach München gehen oder wieder nach Frankfurt zurückkommen würde, um mich dann nach Norddeutschland zu wenden, nur zwei Symphonien, eine Ouvertüre und einige Gesangsstücke mit und überließ alles übrige dem unglücklichen Guhr, welcher, wie es scheint, auf eine oder die andere Art mit meiner Musik belästigt werden sollte.

Die Strecke von Frankfurt nach Stuttgart bietet nichts Interessantes, und ich empfing von dieser Fahrt keinen Eindruck, den ich Ihnen erzählen könnte: nicht die geringste romantische Ansicht zu beschreiben, kein dunkler Wald, kein Kloster, keine einsame Kapelle, kein Bergstrom, kein großes nächtliches Geräusch, nicht einmal das von Don Quichottes Windmühlen; weder Jäger noch Milchmädchen, noch ein verirrtes Kuhkalb, noch ein verlorenes Kind, noch eine verzweifelnde Mutter, noch ein Pfarrer, noch ein Dieb, noch ein Bettler, noch ein Räuber; kurz, nichts als der Mondschein, das Traben der Pferde und das Schnarchen des schlafenden Kutschers. Ab und zu einige häßliche Bauern, einen großen Dreimaster auf dem Kopfe, mit einem ungeheuer weiten Rock aus ehemals weißer Leinewand angetan, dessen endlose Schöße sich zwischen ihren kotigen Beinen verwickeln; eine Tracht, die ihnen das Aussehen eines Pfarrers in großem Neglige gibt. Das war alles! Die erste Persönlichkeit, welche ich bei meiner Ankunft in Stuttgart zu besuchen hatte, die einzige sogar, von welcher ich annehmen konnte, sie sei auf Grund früherer, durch einen gemeinsamen Freund angeknüpfter Beziehungen wohlwollend gegen mich gesinnt, war Dr. Schilling, der Verfasser einer großen Anzahl von theoretischen und kritischen Schriften über die musikalische Kunst. Dieser Doktortitel, welchen in Deutschland fast jedermann führt, hatte mich gegen ihn voreingenommen. Ich stellte mir ihn vor als irgend einen alten Pedanten, mit einer Brille, einer rötlichen Perücke, einer geräumigen Schnupftabakdose, der beständig auf der Fuge und dem Kontrapunkt reitet, nur von Bach und Marpurg spricht, äußerlich vielleicht höflich, doch im Grunde mit Haß gegen die moderne Musik im allgemeinen und mit Schrecken vor der meinigen im besondern erfüllt ist; mit einem Worte, als irgend einen musikalischen Kleinigkeitskrämer. Sehen Sie nun, wie man

sich täuschen kann; Herr Schilling ist nicht alt, trägt keine Brille, hat sehr schönes schwarzes Haar, ist sehr lebhaft. Er spricht rasch und laut, wie aus der Pistole geschossen; er raucht, aber schnupft nicht; er hat mich sehr gut empfangen, hat mir sofort alles angegeben, was ich zu tun hatte, um ein Konzert geben zu können, hat mir nie ein Wort über Fuge oder Kanon gesagt, weder für die Hugenotten noch für Wilhelm Tell Verachtung an den Tag gelegt und keinen Widerwillen gegen meine Musik gezeigt, ehe er sie gehört hatte.

Übrigens war zwischen uns die Unterhaltung, wenn kein Dolmetscher vorhanden war, nichts weniger als leicht, denn Herr Schilling sprach ungefähr so gut französisch wie ich deutsch. Eines Tages wurde er ungeduldig, sich nicht verständlich machen zu können, und fragte mich:

„Sprechen Sie englisch?

— Nur einige Worte; und Sie?

— Ich . . . nein! Aber italienisch, können Sie italienisch?

— *Si, un poco. Come si chiama il direttore dell teatro?*[1]

— Ach! zum Teufel! ich kann auch nicht italienisch! . . .“

Ich glaube, bei Gott, daß, wenn ich erklärt haben würde, weder englisch noch italienisch zu verstehen, der feurige Doktor Lust gehabt hätte, in diesen beiden Sprachen die Szene aus dem Arzt wider Willen mit mir zu spielen: *Arcithuram, catalamus, nominativo, singulariter; est ne oratio latinas?*[2]

Schließlich versuchten wir es mit dem Lateinischen und verständigten uns, so gut und so schlecht es gehen wollte, nicht ohne einige *Arcithuram catalamus*. Allein man wird begreifen, daß die Unterhaltung etwas mühsam war, und daß sie sich nicht um Herders Ideen oder Kants Kritik der reinen Vernunft drehte. Kurz, Herr Schilling konnte mir mitteilen, daß ich mein Konzert entweder im Theater oder in einem zu derartigen Musikfeierlichkeiten bestimmten Lokal, dem Redoutensaal, geben konnte. In ersterem Falle würde ich nicht nur mit Sicherheit, wie er glaubte, auf die Anwesenheit

---

[1] Ja, ein wenig. Wie heißt der Theaterdirektor?

[2] Molière. Der Arzt wider Willen. Akt II. Szene VI.

des Königs und des Hofes rechnen dürfen, sondern auch eine unentgeltliche Aufführung haben und mich weder um Eintrittskarten, noch um die Reklame, noch um irgend welche andere materielle Einzelheiten der Veranstaltung zu kümmern brauchen. Im zweiten Falle mußte ich das Orchester bezahlen, mich um alles kümmern, und der König würde nicht kommen: er ging nie in diesen Saal. Ich befolgte also die Ratschläge des Doktors und beeilte mich, dem Hofmarschall und Theaterintendanten Baron von Topenheim mein Gesuch zu unterbreiten. Er empfing mich mit reizender Liebenswürdigkeit und versicherte mir, daß er noch am selben Abend meine Bitte dem König vorlegen würde und von dessen Einwilligung überzeugt sei.

„Ich muß Sie jedoch darauf aufmerksam machen," fügte er hinzu, „daß allein der Redoutensaal für Konzerte gut eingerichtet ist, daß dagegen im Theater die Akustik so schlecht ist, daß man schon lange darauf verzichtet hat, irgend welche Orchesterkomposition von einiger Bedeutung darin aufzuführen!" Ich wußte nicht recht, was ich antworten und wozu ich mich entschließen sollte. „Besuchen wir Lindpaintner," sagte ich mir: „er muß und wird die höchste Autorität sein." Ich kann Ihnen nicht sagen, mein lieber Girard, wie wohl mir die erste Zusammenkunft mit diesem ausgezeichneten Künstler getan hat. Nach fünf Minuten war es uns, als seien wir seit zehn Jahren befreundet. Lindpaintner hatte mir bald die Sachlage klargestellt.

„Vor allen Dingen" sagte er, „muß ich Sie über die musikalische Bedeutung unserer Stadt aufklären; sie ist zwar eine königliche Residenz, hat aber weder Geldmittel noch ein Publikum (au! au! ich dachte an Mainz und an den Papa Schott). Da Sie nun einmal da sind, soll nicht gesagt werden, wir hätten Sie abreisen lassen, ohne einige Ihrer Kompositonen, die wir so gern kennen lernen möchten, aufgeführt zu haben. Jetzt will ich Ihnen sagen, wie Sie es anfangen müssen. Das Theater taugt absolut nicht zu Musikaufführungen. Die Frage der Gegenwart des Königs ist von keinem Belang; Seine Majestät geht nie ins Konzert und wird auch in dem Ihrigen nicht erscheinen, gleichviel wo Sie dasselbe geben. Nehmen Sie also den Redoutensaal; er hat eine vorzügliche Akustik

und alles, was zu einer guten Orchesterwirkung erforderlich ist. Was die Musiker betrifft, so werden Sie nur die kleine Summe von achtzig Francs in ihre Pensionskasse einzuzahlen haben, und alle werden sich eine Pflicht und eine Ehre daraus machen, Ihre Werke nicht nur aufzuführen, sondern auch mehrere Male unter Ihrer Leitung zu proben. Kommen Sie heute abend und hören Sie sich den Freischütz an; in einer Pause werde ich Sie der Kapelle vorstellen, und Sie werden sehen, ob ich mich mit Unrecht für ihren guten Willen verbürge."

Ich hütete mich, die Zusammenkunft zu verfehlen. Lindpaintner stellte mich den Künstlern vor, und nachdem er ihnen eine kleine Ansprache, welche ich an sie richten zu müssen glaubte, verdolmetscht hatte, schwanden meine Zweifel und Unruhen: Ich hatte ein Orchester.

Ich hatte ein Orchester, welches ungefähr wie dasjenige in Frankfurt zusammengesetzt und jung und voll Kraft und Feuer war. Ich sah es wohl an der Art, wie der ganze orchestrale Teil von Webers Meisterwerk ausgeführt wurde. Die Chöre kamen mir recht gewöhnlich vor, nicht zahlreich genug und wenig darauf bedacht, die doch so sehr bekannten Hauptnuancen dieser wunderbaren Partitur wiederzugeben. Sie sangen beständig *mezzo-forte* und schienen ihre Aufgabe mit starker Langweile durchzuführen. Die Sänger waren alle von biederer Mittelmäßigkeit. Ich besinne mich auf keinen von ihren Namen. Die Primadonna (Agathe) hat eine klangvolle, aber harte und wenig biegsame Stimme; die zweite Sängerin (Ännchen) hat mehr Anlage zur Koloratur, singt aber oft unrein; der Baritonist (Kaspar) ist, glaube ich, die beste Kraft des Stuttgarter Theaters. Ich habe nachher diese Sängertruppe in der Stummen von Portici gehört, ohne daß ich meine Meinung über sie geändert hätte. Lindpaintner hat mich bei der Aufführung dieser beiden Opern durch das schnelle Tempo überrascht, in welchem er gewisse Stücke nahm. Ich habe später bemerkt, daß viele deutsche Kapellmeister, unter andern Mendelssohn, Krebs und Guhr, in diesem Punkte die gleiche Neigung haben. Über die Tempi im Freischütz kann ich nichts sagen, denn jene haben ohne Zweifel die wahren Traditionen viel besser als ich; was aber die Stumme, die Vestalin, Moses und die Hugenotten betrifft, welche

unter den Augen der Autoren in Paris einstudiert worden sind, und deren Tempi sich dort erhalten haben, wie sie bei der ersten Aufführung angegeben wurden, so kann ich versichern, daß die Überstürzung, mit welcher ich einzelne Teile daraus in Stuttgart, Leipzig, Hamburg und Frankfurt habe spielen hören, ein Verstoß in der Ausführung ist, ohne Zweifel ein unfreiwilliger, aber ein wirklicher, dem Eindruck sehr schädlicher Verstoß. Und doch glaubt man in Frankreich, daß die Deutschen alle unsere Tempi verschleppen.

Das Stuttgarter Orchester besitzt 16 Violinen, 4 Bratschen, 4 Violoncelli, 4 Kontrabässe und die zur Aufführung der meisten modernen Opern notwendigen Blas- und Schlaginstrumente. Aber auch eine ausgezeichnete Harfe, Herrn Krüger, und das ist für Deutschland eine wahre Seltenheit. Das Studium dieses schönen Instrumentes ist dort in einer lächerlichen, ja geradezu barbarischen Weise vernachlässigt, ohne daß man den Grund hiervon entdecken könnte. Ich neige sogar zu der Annahme, daß es damit von jeher so bestellt gewesen ist, wenn ich daran denke, daß keiner von den Meistern der deutschen Schule Gebrauch von dem Instrumente gemacht hat. Man findet nirgend eine Harfe in den Werken von Mozart, weder in Don Juan, noch in Figaro, noch in der Zauberflöte, noch in der Entführung aus dem Serail, noch in Idomeneo, noch in *Cosi fan tutte*, noch in seinen Messen und Symphonien; Weber hat sich ihrer ebenfalls überall enthalten, Haydn und Beethoven desgleichen, nur Gluck hat in Orpheus eine sehr leichte Harfenpartie für eine Hand geschrieben, und dabei ist diese Oper in Italien komponiert und aufgeführt worden. Es liegt darin etwas, das mich zugleich erstaunt und ärgert! ... Das ist eine Schande für die deutschen Orchester, welche alle mindestens zwei Harfen besitzen sollten, zumal jetzt, wo sie die französischen und italienischen Opern aufführen, in denen die Harfe so häufig verwendet wird.

Die Stuttgarter Geiger sind vortrefflich; man sieht, daß sie zum größten Teil Schüler des Konzertmeisters Molique sind, dessen kraftvolles Spiel, dessen breiten und strengen, wenn auch wenig nuancirten Vortrag, dessen gelehrte Kompositionen wir vor einigen Jahren im Konservatorium zu Paris bewundert haben. Molique,

welcher im Theater und in den Konzerten am ersten Violinpult sitzt, hat also zum großen Teil nur seine eigenen Schüler zu dirigieren, welche für ihn eine vollkommen begründete Hochachtung und Bewunderung an den Tag legen. Daher eine köstliche Exaktheit in der Ausführung, eine Exaktheit, welche der Übereinstimmung in Auffassung und Schule ebensosehr als der Aufmerksamkeit der Spieler zu danken ist.

Unter diesen muß ich den zweiten Konzertmeister, Habenheim, erwähnen, einen in jeder Beziehung ausgezeichneten Künstler, von dem ich eine sehr gut instrumentierte Kantate von melodisch ausdrucksvollem Stil und reiner Harmonie gehört habe.

Die andern Bogeninstrumente können, wenn sie auch nicht den Violinen gleichwertig sind, doch mindestens gut genannt werden. Dasselbe sage ich von den Blasinstrumenten: Die erste Klarinette und die erste Oboe sind vortrefflich. Der erste Flötist, Papa Krüger, spielt leider auf einem alten Instrument, welches in Beziehung auf Reinheit des Tons im allgemeinen und auf leichtes Ansprechen der hohen Noten viel zu wünschen übrig läßt. Papa Krüger sollte auch auf der Hut sein vor der Neigung, bisweilen Triller und Doppelschläge anzubringen an Stellen, wo sie der Komponist mit Bedacht nicht geschrieben hat.

Der erste Fagottbläser, Herr Neukirchner, ist ein Virtuose ersten Ranges, welcher es vielleicht nur zu sehr darauf absieht, mit großen Schwierigkeiten zu paradieren; außerdem spielt er auf einem so schlechten Fagott, daß jeden Augenblick zweifelhafte Einsätze das Ohr verletzen und die Wirkung auch der bestausgeführten Stellen beeinträchtigen. Unter den Hörnern fällt Herr Schuncke auf; auch er gibt, wie seine Kollegen in Frankfurt, den hohen Noten einen etwas zu starken Metallklang. Die Ventilhörner, wie sie in Deutschland heißen, sind in Stuttgart ausschließlich in Gebrauch. Der geschickte Instrumentenmacher, Adolphe Sax, jetzt in Paris, hat zur Genüge bewiesen, welche Vorzüge dieses System gegenüber den Pistons aufweist, die heutzutage in ganz Deutschland fast gänzlich aufgegeben sind, während das Ventilsystem für die Hörner, Trompeten, Bombardons, Baßtuben sich dort allgemein einbürgert. Ich war erstaunt darüber, daß es für die Trompeten der übrigens

ziemlich guten Stuttgarter Militärmusik nicht in Aufnahme gekommen ist; man ist da noch bei den Trompeten mit zwei Pistons stehen geblieben, welche sehr unvollkommen sind und hinsichtlich der Fülle und Beschaffenheit des Tons weit hinter den Ventiltrompeten zurückstehen, deren man sich gegenwärtig sonst überall bedient. Ich spreche da nicht von Paris; wir werden in etwa zehn Jahren dazu kommen.

Die Posaunen sind sehr tüchtig; der erste Posaunenbläser (Herr Schrade), welcher vor vier Jahren in dem Konzert Vivienne in Paris mitspielte, hat wirkliches Talent; er kennt sein Instrument von Grund aus, spottet der größten Schwierigkeiten und entlockt der Tenorposaune einen herrlichen Ton; ich könnte sogar sagen Töne, denn er versteht es, durch einen noch unerklärten Kunstgriff drei oder vier Noten gleichzeitig herauszubringen, wie jener junge Hornist,[1] mit dem sich kürzlich die ganze musikalische Presse von Paris beschäftigt hat. Schrade hat in einer Phantasie, welche er in Stuttgart öffentlich spielte, zum allgemeinen Erstaunen auf einer Fermate die vier Noten des Dominantseptimenakkords von B dur in dieser Lage: $\left\{\begin{matrix}\text{Es}\\ \text{A}\\ \text{C}\\ \text{F}\end{matrix}\right\}$ gleichzeitig ertönen lassen. Es ist Sache der Akustiker, die Erklärung dieser neuen Resonanzerscheinung der Schallröhren zu geben; wir Musiker haben sie wohl zu studieren und bei Gelegenheit Nutzen daraus zu ziehen.

Ein anderer Vorzug des Stuttgarter Orchesters besteht darin, daß seine Mitglieder sicher vom Blatt spielen, sich durch nichts verwirren und aus der Fassung bringen lassen, mit der Note zugleich auch die Nuance ablesen und schon beim ersten Abspielen weder ein *p* noch ein *f*, noch ein *mezzo-forte* noch ein *smorzando* übersehen. Sie sind außerdem allen Launen des Rhythmus und des Taktes gewachsen, klammern sich nicht immer an den guten Taktteil, verstehen es, ohne ins Schleppen zu kommen, den schwachen Taktteil zu betonen und von einer Synkope zu der andern überzugehen, ohne Verlegenheit und ohne den Eindruck zu erwecken, als führten

---

[1] Vivier, der geistreiche Mystifizierer, ein exzentrischer aber wirklich verdienstvoller Künstler von höchst seltener musikalischer Begabung.

sie ein schwieriges Kunststück aus. Mit einem Wort, ihre musikalische Schulung ist in jeder Beziehung vollkommen. Schon bei der ersten Probe zu meinem Konzert habe ich diese kostbaren Eigenschaften an ihnen wahrnehmen können. Ich hatte für jenes die Phantastische Symphonie und die Ouvertüre zu Die Femrichter gewählt. Sie wissen, wie reich diese beiden Werke sind an rhythmischen Schwierigkeiten, an synkopierten Phrasen, an sich kreuzenden Synkopen, an Übereinanderlagerungen dreiteiliger und vierteiliger Taktarten usw. usw.; alles Dinge, welche wir heutzutage im Konservatorium dem Publikum mit Bravour an den Kopf werfen, die wir aber doch haben studieren müssen, und zwar tüchtig und lange. Ich hatte also Grund, an verschiedenen Stellen der Ouvertüre und des Finale der Symphonie auf eine Menge von Versehen gefaßt zu sein; ich hatte nicht ein einziges auszusetzen, alles war auf den ersten Schlag gesehen, gelesen und bewältigt worden. Mein Erstaunen war außerordentlich. Das Ihre wird nicht geringer sein, wenn ich Ihnen sage, daß wir diese verdammt schwierige Symphonie und den Rest des Programms mit zwei Proben einstudiert hatten. Die Wirkung wäre sogar sehr zufriedenstellend gewesen, hätten mir nicht wahre und vorgeschützte Krankheiten am Konzerttage die Hälfte der Violinen geraubt. Können Sie sich ein Bild von mir machen, wie ich mit vier ersten und vier zweiten Geigern gegen alle diese Blas- und Schlaginstrumente anzukämpfen hatte? Denn die Epidemie hatte das übrige Orchester verschont, es fehlte nichts als die Hälfte der Violinen! Oh! In solchem Falle würde ich, wie Max im Freischütz, einen Pakt mit dem Teufel schließen, um Violinen zu bekommen. Die Sache war um so schmerzlicher und ärgerlicher, als, entgegen der Voraussage von Lindpaintner, der König und der Hof gekommen waren. Trotz dieses Ausfalls einiger Pulte war die Ausführung, wenn auch nicht gewaltig (das war unmöglich), so doch wenigstens verständig, exakt und voll Wärme. Von den Stücken der Phantastischen Symphonie wirkten am stärksten das Adagio (auf dem Lande) und das Finale (der Hexensabbat). Die Ouvertüre fand warme Aufnahme; der Pilgermarsch aus Harold, welcher ebenfalls auf dem Programm stand, blieb fast unbemerkt. Es ist mir damit bei einer andern Gelegenheit,

wo ich die Unklugheit beging, ihn einzeln zu Gehör zu bringen, ganz ebenso gegangen; dagegen hat man überall, wo ich den ganzen Harold oder wenigstens die drei ersten Sätze dieser Symphonie aufführte, den Marsch aufgenommen wie in Paris und oft seine Wiederholung verlangt: ein neuer Beweis für die Notwendigkeit, gewisse Kompositionen nicht zu zerstückeln und sie nur in der Beleuchtung und unter dem Gesichtspunkt vorzuführen, den sie erheischen.

Soll ich Ihnen sagen, daß ich nach dem Konzert alle möglichen Glückwünsche von seiten des Königs, des Grafen Neiperg und des Prinzen Jérôme Bonaparte empfangen habe? Warum auch nicht? Man weiß ja, daß die Fürsten im allgemeinen gegen fremde Künstler äußerst wohlwollend sind, und ich würde nur dann wirklich gegen die Bescheidenheit verstoßen, wenn ich Ihnen jetzt wiederholen sollte, was mir einige von den Musikern an demselben Abend und während der folgenden Tage gesagt haben. Übrigens, warum nicht gegen die Bescheidenheit verstoßen? Um einige bösartige Kettenhunde nicht zum Knurren zu bringen, welche nach allen denen schnappen möchten, die frei vor ihrer Hütte vorbeigehen? Das verlohnt wahrhaftig die Mühe, alte Formeln zu brauchen und eine Komödie zu spielen, von der sich doch keiner anführen läßt! Die wahre Bescheidenheit sollte darin bestehen, nicht nur nicht von sich zu reden, sondern auch nicht von sich reden zu machen, nichts zu tun, sich zu verstecken, nicht zu leben. Ist das nicht eine Absurdität? ... Und außerdem habe ich mir vorgesetzt, alles zu gestehen, Glück und Unglück; ich habe schon in meinem vorhergehenden Brief damit angefangen und bin bereit, in diesem fortzufahren. So glaube ich stark, daß Lindpaintner, ein Meister, um dessen Beifall ich eifrig besorgt war, die Symphonie gründlich verabscheute, denn er lobte nur die Ouvertüre; ich möchte wetten, daß Molique gar nichts gut geheißen hat. Was den Doktor Schilling betrifft, so bin ich sicher, daß er alles verdammungswürdig gefunden hat und recht beschämt war, die ersten Schritte getan zu haben, um in Stuttgart einen Räuber meines Schlags vorzuführen, der stark im Verdacht steht, die Musik vergewaltigt zu haben, und der, wenn es ihm gelingt, ihr seine Leidenschaft für die freie Luft und das Vagabundentum

einzuflößen, aus der keuschen Muse eine Art Bohemienne machen wird, weniger Esmeralda als Helena Mac Gregor, ein Mannweib in Waffen mit im Winde flatternden Haaren, auf deren dunklem Kriegsmantel glänzende Flitter funkeln, welche mit nackten Füßen über rauhe Felsen hüpft, bei dem Lärm von Sturm und Gewitter träumt, und deren finsterer Blick die Frauen erschreckt und die Männer verwirrt, ohne ihnen Liebe einzuflößen.

Auch hat Schilling, in seiner Eigenschaft als Rat des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, nicht verfehlt, an Seine Hoheit zu schreiben und ihr zu ihrer Zerstreuung den sonderbaren Wilden vorzuschlagen, der sich im Schwarzwald besser ausnehmen würde als in einer zivilisierten Stadt. Und als der Wilde eine von Herrn Baron von Billing, einem andern intimen Berater des Fürsten, in ebenso verbindlichen als gewählten Ausdrücken abgefaßte Einladung erhielt, machte er sich, in seiner Neugier, alles kennen zu lernen, auf den Weg durch den Schnee und große Fichtenwälder nach Hechingen, ohne sich allzusehr darüber zu beunruhigen, was er dort würde tun können. Diese Fahrt in den Schwarzwald hat mir ein wirres Gemisch von freudigen, traurigen, lieblichen und peinvollen Erinnerungen hinterlassen, welche ich nicht ohne eine fast unerklärliche Beklemmung des Herzens wachrufen kann. Die Kälte, das zwiefache Trauerkleid in Schwarz und Weiß, welches auf den Bergen lag, der Sturm, welcher durch die erbebenden Fichten heulte, das heimliche Arbeiten des Kummers, der mir in der Einsamkeit so lebhaft am Herzen nagte, eine traurige Episode aus einem trübseligen Roman, welche ich auf der Reise las. . . . Dann die Ankunft in Hechingen, die frohen Gesichter, die Liebenswürdigkeit des Fürsten, die Neujahrsfeierlichkeiten, der Ball, das Konzert, das tolle Gelächter, die Pläne, sich in Paris wiederzusehen, und . . . das Lebewohl . . . und die Abreise . . . O! Das schmerzt mich! . . . Welcher Teufel hat mich dazu getrieben, Ihnen diese Erzählung zu machen, die dennoch, wie Sie sogleich sehen werden, keinerlei aufregenden oder romantischen Zwischenfall enthält? Aber so bin ich beschaffen, daß ich manchmal ohne ersichtlichen Grund leide, wie bei gewissen elektrischen Zuständen der Atmosphäre die Blätter der Bäume sich bewegen, ohne daß Wind geht.

... Zum Glück, mein lieber Girard, kennen Sie mich schon lange und werden diese Exposition ohne Höhepunkt, diese Einleitung ohne Allegro, dieses Thema ohne Fuge nicht allzu lächerlich finden! Ha, meiner Treu! Ein Thema ohne Fuge ist ein seltenes Glück, das müssen Sie zugeben. Und wir alle beide haben mehr als tausend Fugen gelesen, welchen das Subjekt (Thema) fehlt, abgesehen von denen, die nur „schlechte Subjekte" behandeln. Nun, da fliegt ja meine Melancholie davon, dank der Dazwischenkunft der Fuge (dieser alten Schwätzerin, welche schon so oft die Langweile mit sich gebracht hat), ich komme wieder zu guter Laune und ... erzähle Ihnen von Hechingen.

Wenn ich soeben sagte, Hechingen sei eine kleine Stadt, so habe ich damit seine geographische Bedeutung überschätzt. Hechingen ist nur ein großes Dorf, allerhöchstens ein Marktflecken, auf einem ziemlich steilen Abhange erbaut, ähnlich dem Teil von Montmartre, welcher den Hügel krönt, oder, noch besser, wie das Dorf Subjaco im Kirchenstaat. Oberhalb des Fleckens, und diesen vollständig beherrschend, liegt die Villa Eugenia, welche der Fürst bewohnt. Zur Rechten dieses kleinen Palastes ein tiefes Tal und ein wenig weiter eine rauhe unbewachsene Bergkuppe, von der alten Feste Hohenzollern gekrönt, welche heute nur noch ein Jagdschloß ist, nachdem sie lange Zeit Lehnsitz der Vorfahren des Fürsten gewesen.

Der jetzige Regent dieser romantischen Landschaft ist ein geistreicher, lebhafter und guter junger Mann, welchen nur zwei Dinge auf der Welt fortdauernd lebhaft zu beschäftigen scheinen: der Wunsch, die Einwohner seiner kleinen Staaten so glücklich als möglich zu machen, und die Liebe zur Musik. Können Sie sich ein lieblicheres Dasein denken als das seine? Er sieht alle Welt zufrieden in seiner Umgebung. Die Untertanen vergöttern, die Musik liebt ihn; er hat poetisches und musikalisches Verständnis; er komponiert entzückende Lieder, von denen zwei: Der Fischerknabe und Schiffers Abendlied mich durch ihre ausdrucksvolle Melodie wirklich gerührt haben. Er singt sie mit einer Komponistenstimme, aber mit hinreißender Wärme und seelenvoller Betonung, er hat, wenn auch kein Theater, so doch wenigstens eine Kapelle

unter der Leitung eines hervorragenden Meisters, Täglichsbeck, dessen Symphonien oft mit Ehren am Konservatorium in Paris aufgeführt worden sind, und welcher ihm ohne großen Aufwand, aber in sorgfältiger Einstudierung die einfachsten Meisterwerke der Instrumentalmusik vorführt. So ist der liebenswürdige Fürst geartet, dessen Einladung mir so erfreulich war, und bei welchem ich den herzlichsten Empfang gefunden habe.

Bei meiner Ankunft in Hechingen erneuerte ich meine Bekanntschaft mit Täglichsbeck. Ich hatte ihn fünf Jahre zuvor in Paris gekannt; er überhäufte mich nun bei sich mit Zuvorkommenheiten und mit jenen Beweisen wirklicher Güte, welche man nie vergißt. Sehr rasch orientierte er mich über die musikalischen Kräfte, welche uns zur Verfügung standen. Das waren im ganzen acht Violinen, darunter drei sehr schwache, drei Bratschen, zwei Violoncellos, zwei Kontrabässe. Der erste Violinist, namens Stern, ist ein begabter Künstler. Der erste Cellist (Oswald) verdient dieselbe Auszeichnung. Der Pfarrer und Archivar von Hechingen spielt die erste Baßgeige zur Zufriedenheit der anspruchsvollsten Komponisten. Die erste Flöte, die erste Oboe und die erste Klarinette sind vortrefflich; nur erlaubt sich die erste Flöte bisweilen jene Art willkürlicher Verzierungen, welche ich der von Stuttgart vorgeworfen habe. Die zweiten Bläser sind hinlänglich. Die zwei Fagotte und die zwei Hörner lassen ein wenig zu wünschen übrig. Was die Trompeten, die Posaune (es ist nur eine vorhanden) und den Paukenschläger betrifft, so wünscht man, jedesmal wenn sie spielen, man hätte sie gebeten, still zu sein. Sie können gar nichts.

Ich sehe Sie lachen, mein lieber Girard, und sehe die Frage auf Ihren Lippen, was ich mit einem so kleinen Orchester habe ausrichten können. Nun! Mit Geduld und gutem Willen haben wir, nachdem gewisse Stellen eingerichtet und zugeschnitten worden waren, mit fünf Proben in drei Tagen die Ouvertüre zu König Lear, den Pilgermarsch, den Ball aus der Phantastischen Symphonie und verschiedene andere Fragmente einstudiert, welche ihren Größenverhältnissen nach in den Rahmen paßten, der ihnen bestimmt war. Und alles ist sehr gut gegangen, mit Präzision und sogar mit Schwung.

Ich hatte auf die Bratschenstimmen mit Bleistift die wesentlichen Noten der dritten und vierten Hörner gesetzt, welche von diesen nicht gebracht werden konnten, da wir ja nur über zwei Hörner verfügten; Täglichsbeck spielte auf dem Klavier die erste Harfe des Ball; er hatte auch die Freundlichkeit gehabt, das Bratschensolo in dem Marsch aus Harold zu übernehmen. Der Fürst hielt sich dem Paukenschläger zur Seite, um ihm seine Pausen zu zählen und ihm die Einsätze zu geben; in den Trompetenstimmen hatte ich die Stellen gestrichen, welche, wie wir bemerkten, den beiden Spielern unzugänglich waren. Nur die Posaune blieb sich selbst überlassen; aber indem sie klugerweise nur die Töne gab, welche ihr sehr vertraut waren, wie B, D, F, und alle andern fürsorglich vermied, glänzte sie beinahe überall durch Stillschweigen. Man mußte sehen, wie in diesem hübschen Konzertsaale, in welchem Seine Hoheit ein zahlreiches Auditorium vereinigt hatte, die musikalischen Eindrücke lebhaft und rasch zirkulierten! Indessen werden Sie ohne Zweifel erraten, daß alle diese Kundgebungen mir nur eine mit Ungeduld vermengte Freude verursachten; und als der Fürst kam, um mir die Hand zu drücken, konnte ich mich nicht enthalten, zu ihm zu sagen:

„Ach, Hoheit, ich schwöre Ihnen, daß ich zwei Jahre meines Lebens dafür gäbe, wenn ich jetzt mein Orchester vom Konservatorium da hätte und es vor Ihnen mit diesen Partituren ins Treffen führen könnte, die Sie mit soviel Nachsicht beurteilen!"

„Ja, ja, ich weiß", antwortete er mir, „Sie haben ein kaiserliches Orchester, welches zu Ihnen sagt: Sire! und ich bin nur eine Hoheit; aber ich werde nach Paris kommen, es zu hören, ich werde kommen, ich werde kommen!"

Möge er Wort halten können! Sein Beifall, den ich im Herzen bewahre, scheint mir ein schlecht verdientes Gut.

Nach dem Konzert fand ein Souper auf der Villa Eugenia statt. Die entzückende Heiterkeit des Fürsten hatte sich allen seinen Gästen mitgeteilt; er wollte mich mit einer seiner Kompositionen für Tenor, Klavier und Violoncello bekannt machen; Täglichsbeck setzte sich ans Klavier, der Komponist übernahm den Gesangspart, und ich wurde, unter dem Beifall der Versammlung, dazu

auserſehen, die Violoncellſtimme zu ſingen. Man hat dem Stücke viel Beifall geſpendet und beinahe ebenſoviel gelacht über den eigenartigen Klang meiner A-Saite. Die Damen beſonders wurden gar nicht fertig, mein A zu bewundern.

Am übernächſten Tage mußte ich nach herzlichem Abſchied nach Stuttgart zurückkehren. Die großen Fichten, auf welchen der Schnee ſchmolz, ſtanden in Tränen, der weiße Mantel der Berge bekam ſchwarze Flecken ... das war tieftraurig ... der Kummer konnte wieder nagen.

Der Reſt iſt Schweigen ...

Lebewohl.

An Liſzt.

Dritter Brief.

Mannheim. — Weimar.

Nach meiner Rückkehr von Hechingen, blieb ich noch einige Tage in Stuttgart, neuen Verlegenheiten preisgegeben. Auf alle Fragen, die man an mich wegen meiner Pläne und der zukünftigen Richtung meiner kaum begonnenen Reiſe ſtellte, hätte ich, ohne zu lügen, wie jene Molièreſche Geſtalt antworten können:

Nein, nicht komm' ich zurück, denn ich war gar nicht dort,
Auch geh' ich nicht von hier, denn man läßt mich nicht fort,
Und dennoch bleib' ich nicht, denn auf der Stelle jetzt
Behaupt' ich fortzugehn ...[1]

Fortgehen? ..... wohin? Ich wußte es nicht. Ich hatte zwar nach Weimar geſchrieben, aber die Antwort kam nicht, und ich mußte ſie unbedingt abwarten, ehe ich einen Entſchluß faſſen konnte.

---

[1] Non, je ne reviens point, car je n'ai point été;
Je ne vais point non plus, car je suis arrêté,
Et ne demeure point, car tout de ce pas même,
Je prétends m'en aller ...

Molière, Le Dépit amoureux. Akt I, Szene IV.

Du kennst diese Unruhen nicht, mein lieber Liszt; es liegt dir wenig daran, zu wissen, ob in der Stadt, die du besuchen willst, das Orchester gut zusammengesetzt ist, ob das Theater offen ist, ob der Intendant dir dasselbe zur Verfügung stellt, usw. In der Tat, was sollten dir alle diese Erkundigungen nützen? Du kannst den Ausspruch Ludwigs XIV. modifizieren und mit Zuversicht sagen:

„Das Orchester bin ich! der Chor bin ich! Der Dirigent bin ich auch. Mein Klavier singt, träumt, wettert, dröhnt; es wetteifert mit dem Fluge der behendesten Violinbogen; es hat, gleich dem Orchester, seine Blechinstrumente; es kann wie dieses, und ohne jeglichen Apparat, feenhafte Akkorde, unbestimmte Melodien hervorbringen, welche der Abendwind gleich einem Wölkchen entführt; ich brauche kein Theater, keine geschlossene Dekoration, kein großes Podium; ich brauche mich nicht durch langwierige Proben zu ermüden; ich verlange keine hundert, keine fünfzig, keine zwanzig Musiker; ja, ich verlange gar keine, ich brauche nicht einmal Noten. Gebt mir einen großen Saal, einen Flügel, und ich bin Herrscher über eine große Zuhörerschaft. Ich erscheine, man klascht Beifall; mein Gedächtnis erwacht, blendende Phantasien entstehen unter meinen Fingern und werden mit begeisterten Zurufen aufgenommen; ich singe Schuberts *Ave Maria*, Beethovens Adelaïde, und alle zärtlichen Herzen fliegen mir zu, jede Brust hält den Atem an ... es herrscht eine bewegte Stille, eine verhaltene, tiefe Bewunderung. ... Dann kommen die Leuchtkugeln, der Glanzpunkt dieses großartigen Feuerwerks, das Jubeln des Publikums; Blumen und Kränze fallen in dichter Fülle dem auf seinem Dreifuß schaudernden Priester der Harmonie zu; und junge Schönen, in ihrer heiligen Verwirrung, küssen unter Tränen den Saum seines Mantels; er gewinnt sich die aufrichtige Verehrung ernster Geister; er entreißt dem Neide fieberhaften Beifall, und die hohen Stirnen neigen sich, die engen Herzen, überrascht, erweitern sich. ...“ Und wenn der gottbegnadete Jüngling von seiner unversiegbaren Leidenschaft hergegeben hat, soviel ihm beliebte, reist er am folgenden Tage ab, verschwindet wie ein Gestirn und hinterläßt einen blendenden Dämmerungsglanz von Begeisterung und Ruhm ..... das ist ein Traum. ... Das

ist einer jener goldnen Träume, die man hat, wenn man Liszt oder Paganini heißt. Auf welche Mühseligkeiten dagegen, auf welche undankbare und immer neu entstehende Arbeit muß sich ein Komponist gefaßt machen, der es, gleich mir, unternehmen wollte, zu reisen, um seine Werke zu Gehör zu bringen! ... Weiß man, welche Tortur für ihn die Proben sein können? ... Zunächst muß er den kalten Blick all dieser Musiker ertragen, die wenig darüber entzückt sind, seinetwegen eine unerwartete Störung zu erleben und sich ungewohnten Studien zu unterziehen.

— „Was will dieser Franzose? Warum bleibt er nicht zu Hause?" Doch nimmt jeder an seinem Pulte Platz; aber beim ersten Blick auf das versammelte Orchester entdeckt der Komponist darin bedenkliche Lücken. Er fragt den Kapellmeister nach deren Grund: „Der erste Klarinettist ist krank; die Frau des Oboisten ist im Wochenbett, das Kind des ersten Geigers hat die Bräune, die Posaunen sind auf der Parade, sie haben vergessen, sich für diesen Tag vom Militärdienst dispensieren zu lassen; der Paukenschläger hat sich das Handgelenk verrenkt, der Harfenspieler kann zur Probe nicht erscheinen, weil er Zeit haben muß, um seine Partie zu studieren, usw., usw." Man beginnt indessen; man spielt, so gut und so schlecht es gehen will, vom Blatt und nimmt dabei die Tempi doppelt so langsam, als der Komponist es beabsichtigt hat; nichts ist schrecklicher für ihn als dieses Verlangsamen des Rhythmus. Nach und nach gewinnt sein Gefühl die Oberhand, sein erhitztes Blut reißt ihn mit, er beschleunigt das Tempo und kommt wider Willen in die eigentliche Bewegung des Stückes zurück; dann geht das Durcheinander los, entsetzliche Mißtöne zerreißen ihm Ohren und Herz; er muß anhalten und die langsame Bewegung wieder aufnehmen und Stück für Stück diese langen Perioden üben, deren freien, schnellen Lauf er früher so und so oft mit andern Orchestern geleitet hat. Damit noch nicht genug; trotz des langsamen Tempo lassen sich sonderbare Mißtöne in gewissen Stellen der Blasinstrumente hören; er will ihre Ursache entdecken: „Hören wir einmal die Trompeten allein! .... Was machen Sie denn da? Ich muß eine Terz hören, und Sie bringen eine Sekunde. Die zweite C-Trompete hat ein D, geben Sie das D an! ...

Sehr gut! Die erste hat ein C, welches F gibt, bitte, Ihr C! Pfui! .... schrecklich! Sie spielen ja Es!

— Nein, Herr Kapellmeister, ich spiele, was geschrieben steht!

— Nein, sage ich Ihnen, Sie irren sich um einen ganzen Ton!

— Ich bin aber sicher, daß ich C spiele!

— In welcher Tonart ist denn die Trompete, derer Sie sich bedienen?

— In Es!

— So reden Sie doch! Daher kommt der Irrtum! Sie müssen eine F-Trompete nehmen!

— Ach! Ich hatte nicht richtig gelesen; es ist wahr, entschuldigen Sie!

— Nun? Was für einen Höllenspektakel machen Sie denn dort, Paukenschläger?

— Ich habe ein *Fortissimo*zeichen.

— Durchaus nicht, es heißt *mezzo forte*, es stehen keine zwei *f* darüber, sondern *mf*. Außerdem spielen Sie mit Holzschlägern; es müssen hier Schläger mit Schwammköpfen verwendet werden, das ist ein Unterschied wie Tag und Nacht.

— Das kennen wir nicht, sagt der Kapellmeister, was heißen Sie Schläger mit Schwammköpfen? Wir kennen nur eine Sorte Schläger.

— Das dachte ich mir; ich habe welche aus Paris mitgebracht. Nehmen Sie das Paar, welches ich dort auf den Tisch gelegt habe. So, sind wir jetzt soweit? ... Mein Gott! das ist ja zwanzigmal zu laut! Sie haben ja keine Sordinen aufgesetzt! ...

— Wir haben keine, der Orchesterdiener hat vergessen, sie auf die Pulte zu legen; morgen werden welche da sein, usw., usw."

Nach drei oder vier Stunden dieses antiharmonischen Hin- und Herzerrens hat man keinen einzigen Satz deutlich wiederzugeben vermocht. Alles ist zerrissen, verstümmelt, falsch, kalt, nichtssagend, lärmend, unrein, abscheulich! Und unter diesem Eindruck muß man sechzig oder achtzig Musiker lassen, welche ermüdet und unzufrieden fortgehen und überall erzählen, diese Musik sei eine Hölle, ein Chaos,

und nie in ihrem Leben hätten sie etwas Ähnliches aushalten müssen.

Am nächsten Tage ist der Fortschritt kaum merklich; erst am dritten Tage läßt er sich deutlich erkennen. Dann, und erst dann, atmet der arme Komponist wieder auf. Die Harmonien werden bei ruhiger Ausführung klar, die Rhythmen kommen heraus, die Melodien weinen und lachen; die einheitliche, dichte Masse dringt mit kühnem Schwunge vorwärts; nach so vielem Hin- und Hertasten, so vielem Stammeln, wächst das Orchester, es ist im Gange, es spricht, es wird Mensch! Das Verständnis gibt den erstaunten Musikern frischen Mut; der Komponist bittet um eine vierte Probe; seine Interpreten, die, im Grunde genommen, die besten Leute der Welt sind, bewilligen sie ihm mit Freuden. Diesmal, fiat lux! „Achtung auf die Feinheiten! Ihr habt keine Angst mehr?“ — „Nein! geben Sie uns das richtige Tempo!“ und — „Los!“ Und es wird Licht, die Kunst erscheint, der Gedanke erstrahlt, das Werk ist verstanden! Und das Orchester erhebt sich, klatscht Beifall und grüßt den Komponisten; der Kapellmeister kommt und gratuliert ihm; die Neugierigen, welche sich in den dunkeln Winkeln des Saales versteckt hielten, nähern sich, steigen auf das Podium, wechseln mit den Musikern Ausrufe des Vergnügens und der Überraschung und betrachten mit erstauntem Blick diesen fremden Meister, den sie zuerst für einen Wahnsinnigen oder einen Barbaren gehalten hatten. Jetzt würde er der Ruhe bedürfen. Er hüte sich aber davor, der Unglückliche! Die Stunde ist für ihn gekommen, doppelt vorsichtig und aufmerksam zu sein. Er muß vor dem Konzert wiederkommen, um die Aufstellung der Pulte zu überwachen, die Orchesterstimmen nachzusehen und sich zu überzeugen, daß sie nicht verwechselt worden sind. Er muß durch die Sitzreihen gehen, einen roten Bleistift in der Hand, um auf den Stimmen der Blasinstrumente die französischen Bezeichnungen durch deutsche zu ersetzen, und überall statt »en ut, en ré, en ré bémol, en fa dièse«, in C, in D, in Des, in Fis zu schreiben. Da es in dem Orchester, welches er dirigieren soll, kein Englischhorn gibt, und der Bläser oft zögert, selbst zu transponieren, muß er ein Solo dieses Instrumentes für die Oboe umschreiben. Er muß die Chöre

und Soloſänger einzeln proben laſſen, wenn es ihnen an Sicherheit gefehlt hat. Doch ſchon kommt das Publikum, die Stunde hat geſchagen; müde, geiſtig und körperlich erſchöpft, erſcheint der Komponiſt am Dirigentenpult; kaum hält er ſich aufrecht, er fühlt ſich unſicher, kraftlos, angewidert, bis zu dem Augenblicke, wo die Beifallsrufe des Publikums, das Feuer der Mitwirkenden und die Liebe zu ſeinem Werke ihn in eine elektriſche Maſchine verwandeln, welche unſichtbare und doch wirkliche, blitzartige Strahlen wirft. Und es beginnt die Entſchädigung. Ach! dann, ich gebe es zu, dann lebt der Komponiſt und Dirigent ein den Virtuoſen unbebekanntes Leben! Mit welcher raſender Freude gibt er ſich der Wonne hin, auf dem Orcheſter zu ſpielen! Wie verſteht er es, dieſes großartige, feurige Inſtrument zu drängen, zu faſſen, zu umklammern! er entfaltet wieder eine allſeitige Aufmerkſamkeit; er ſieht überall hin; mit einem Blick gibt er den Sängern und Muſikern ihre Einſätze an, oben, unten, links, rechts, mit einer Bewegung des rechten Armes wirft er Akkorde hin, welche wie harmoniſche Geſchoſſe in der Ferne zu platzen ſcheinen; dann läßt er in den Fermaten die ganze durch ihn entſtandene Bewegung anhalten; er feſſelt die Aufmerkſamkeit aller; er hält jeden Arm, jeden Atemzug in ſeinem Bann, er lauſcht einen Augenblick der Stille und gibt den bezähmten Wirbelſturm zu noch tollerem Laufe wieder frei.

Luctantes ventos tempestatesque sonoras
Imperio premit, ac vinclis et carcere frenat. [1]

Und im großen Adagio! Wie iſt er da glücklich, ſich auf dem ſchönen See ſeiner Harmonien ſanft zu wiegen, den tauſend verſchlungenen Stimmen lauſchend, welche ſeine Liebeshymnen ſingen oder ſeine Klagen über die Gegenwart, ſeine Sehnſucht nach der Vergangenheit, der Einſamkeit und der Nacht anzuvertrauen ſcheinen. Dann geſchieht es oft, aber nur dann, daß der Komponiſt und Dirigent das Publikum ganz vergißt; er belauſcht ſich, er

[1] Ringende Winde bezähmt und laut aufbrauſende Wetter
Er durch ſeinen Befehl und zwingt ſie in Banden und Kerker.
(Virgil, Än. I, 53.)

beurteilt sich; und wenn er, mit den Künstlern, die ihn umgeben, ergriffen ist, legt er keinen Wert mehr darauf, welchen Eindruck das Publikum, das ihm nun zu sehr in die Ferne gerückt ist, empfangen hat. Wenn sein Herz gebebt hat, bei der Berührung der poetischen Melodie, wenn er gefühlt hat, wie seine Seele in innerlicher Glut entbrannte, so ist sein Ziel erreicht, der Kunsthimmel steht ihm offen, was kümmert ihn die Erde! . . . Und am Ende des Abends, wenn der große Erfolg errungen ist, freut er sich hundertfach, weil sein ganzes Heer in befriedigtem Selbstgefühl die Freude mit ihm teilt. So seid ihr, ihr großen Virtuosen, Fürsten und Könige von Gottes Gnaden; ihr seid auf den Stufen des Thrones geboren; die Komponisten dagegen müssen kämpfen, siegen und erobern, um zu herrschen; doch wird der Glanz, die Wonne ihres Sieges durch die Mühseligkeiten und Gefahren ihres Kampfes nur erhöht, und sie würden vielleicht noch glücklicher sein, als ihr . . . wenn sie immer Soldaten hätten.

Dies waren, lieber Liszt, lange Umschweife, und fast hätte ich über das Plaudern mit dir die Fortsetzung meiner Reisebeschreibung vergessen. Ich komme darauf zurück.

Während der wenigen Tage, welche ich, die Briefe aus Weimar erwartend, in Stuttgart zubrachte, gab die Redouten-Gesellschaft, unter Lindpaintners Leitung, ein Konzert, in welchem ich Gelegenheit hatte, zum zweiten Male zu beobachten, mit welcher Kälte das große deutsche Publikum die erhabensten Schöpfungen des großen Beethoven in der Regel aufnimmt. Die Leonorenouvertüre, ein wirkliches Riesenwerk, mit Präzision und Verve aufgeführt, wurde kaum beklatscht, und ich hörte abends bei der Table d'hote einen Herrn sich darüber beklagen, daß man nicht Haydns Symphonien spiele, statt dieser heftigen melodielosen Musik!!!! . . . Aufrichtig gesagt, solche Philister gibt es bei uns in Paris nicht mehr! . . .

Als mir endlich eine günstige Antwort aus Weimar zugekommen war, reiste ich nach Karlsruhe ab. Gern hätte ich dort im Vorübergehen ein Konzert gegeben, der Kapellmeister, Strauß,[1] teilte mir mit, daß ich dazu acht bis zehn Tage würde warten müssen,

[1] Noch ein Strauß. Der komponiert aber keine Walzer.

da die Theaterdirektion mit einem Piemonteser Flötenspieler einen Kontrakt abgeschlossen habe. Infolgedessen begab ich mich, aus Achtung für die große Flöte, eiligst nach Mannheim. Dies ist eine recht ruhige, kalte, ebene, säuberlich in Quadrate eingeteilte Stadt. Ich glaube nicht, daß die Leidenschaft für die Musik ihren Einwohnern den Schlaf raubt. Doch gibt es dort einen Gesangverein mit zahlreichen Mitgliedern, ein ziemlich gutes Theater und ein kleines, sehr intelligentes Orchester. Mit der Leitung des Gesangvereins und des Orchesters ist der jüngere Lachner, der Bruder des berühmten Komponisten, betraut. Er ist ein sanfter, schüchterner Künstler, sehr bescheiden und talentvoll. Er hatte mir bald ein Konzert veranstaltet. Ich besinne mich nicht mehr auf die Zusammenstellung des Programms; ich weiß nur, daß ich meine zweite Symphonie (Harold) vollständig darin aufnehmen wollte, und daß ich gleich bei der ersten Probe das Finale (die Orgie) streichen mußte, weil die Posaunen offenbar nicht imstande waren, den ihnen in diesem Satz anvertrauten Part durchzuführen. Lachner zeigte sich darüber sehr betrübt, da es, wie er sagte, sein Wunsch gewesen war, das ganze Bild kennen zu lernen. Ich mußte darauf bestehen, indem ich ihm versicherte, daß es, abgesehen von der Unzulänglichkeit der Posaunen, töricht wäre, mit den wenigen Violinen dieses Orchesters die Wirkung des *Finale* erzielen zu wollen. Die drei ersten Sätze der Symphonie wurden gut wiedergegeben und machten auf das Publikum einen starken Eindruck. Der Großherzogin Amalie, welche dem Konzerte beiwohnte, fiel, wie mir gesagt wurde, das Kolorit des Pilgerzuges und dasjenige der Serenade in den Abruzzen auf, in welcher sie die glückselige Ruhe italienischer Nächte wiederzufinden glaubte. Das Bratschensolo wurde mit Verständnis von einem Bratschisten des Orchesters gespielt, welcher indessen keinen Anspruch darauf macht, ein Virtuose zu sein.

In Mannheim fand ich einen ziemlich guten Harfenspieler, einen ausgezeichneten Oboisten, welcher mittelmäßig Englischhorn bläst, einen geschickten Cellisten (Heinefetter, Verwandter der Sängerinnen dieses Namens) und tüchtige Trompeten. Es gibt dort keine Ophikleide; um dieses in allen modernen Partituren angewandte Instrument zu ersetzen, sah sich Lachner gezwungen, eine Ventilposaune

machen zu lassen, welche bis zum tiefen C und H spielt. Es wäre, wie mir scheint, einfacher und in musikalischer Beziehung besser gewesen, eine Ophikleide kommen zu lassen, denn diese beiden Instrumente haben fast keine Ähnlichkeit. Ich habe vom Gesangverein nur eine Probe gehört; seine Mitglieder haben im allgemeinen ziemlich gute Stimmen, doch sind sie bei weitem nicht alle musikalisch und imstande vom Blatt zu lesen.

Während meines Aufenthaltes in Mannheim, trat Fräulein Sabine Heinefetter als Norma auf. Ich hatte sie seit ihrem Abgang vom *Théâtre-Italien* in Paris nicht mehr gehört; ihre Stimme hat immer noch Kraft und eine gewisse Leichtigkeit: sie forciert sie manchmal, und ihre hohen Töne sind recht oft schwer zu ertragen; alles in allem hat jedoch Fräulein Heinefetter wenig Rivalen unter den deutschen Sängerinnen. Sie versteht zu singen.

Ich habe mich in Mannheim sehr gelangweilt, trotz der Fürsorge und der Aufmerksamkeiten eines Franzosen, Herrn Désiré Lemire, den ich vor acht oder zehn Jahren manchmal in Paris getroffen hatte. Das kommt daher, daß man dem Wesen der Einwohner, ja schon der Stadt selbst leicht ansieht, daß man hier der Kunstbewegung ganz fremd gegenübersteht, und daß man die Musik als eine angenehme Erholung betrachtet, womit man gern die Zeit ausfüllt, welche die Geschäfte freilassen. Übrigens regnete es unaufhörlich; ich wohnte in der Nähe einer Turmuhr, deren Schlag im Nachklang die kleine Terz gab,[1] und eines Turmes, in welchem

[1] Ich habe in Deutschland viele Beobachtungen über den Wiederhall der Glocken machen können; und ich habe gesehen, daß auch hier die Natur zweifellos den Theorien unserer Schulen spottet. Gewisse Professoren haben behauptet, daß die Schallkörper eine große Terz hören lassen; kürzlich hat ein Mathematiker nachdrücklich gesagt, alle Glocken ließen im Gegenteil eine kleine Terz hören; und in Wirklichkeit findet man, daß sie allerlei harmonische Intervalle hervorbringen. Bei den einen ertönt die kleine Terz, bei den andern die Quart; eine Glocke in Weimar schlägt nacheinander die kleine Septime und die Oktave, Grundton: F, Nachklänge: F (Oktave) und dann B (Septime); andere sogar geben eine übermäßige Quart an. Offenbar hängt der harmonische Nachklang einer Glocke von der Form ab, welche der Gießer ihr gegeben hat, von den verschiedenen Stärkegraden des Metalls bei gewissen Punkten der Biegung und unberechenbaren Zufällen beim Schmelzen und Gießen.

ein abscheulicher Sperber hauste, der mir von morgens bis abends mit seinem durchdringenden, unharmonischen Geschrei die Ohren marterte. Auch war ich ungeduldig, die Dichterstadt zu sehen, nach welcher ich dringend berufen wurde, durch Briefe von meinem Landsmann, Kapellmeister Chélard, und von Lobe, diesem typischen, deutschen Musiker, dessen Verdienst und Warmherzigkeit du, wie ich weiß, schon zu schätzen Gelegenheit hattest.

Nun bin ich wieder am Ufer des Rheines! — Ich treffe Guhr. — Er fängt wieder an zu fluchen. — Ich verlasse ihn. — Ich sehe einen Augenblick in Frankfurt unsern Freund Hiller. — Er teilt mir mit, daß sein Oratorium Jerusalems Untergang aufgeführt werden soll ... — Ich reise ab, mit einem hübschen Halsweh versehen. — Unterwegs schlafe ich ein — Schrecklicher Traum ... den du nicht erfahren wirst. — Wir sind in Weimar. Ich bin sehr krank. — Umsonst versuchen Lobe und Chélard mich aufzurichten. — Man bereitet sich zum Konzerte vor. — Die erste Probe wird angekündigt. — Die Freude kehrt mir zurück. — Ich bin geheilt.

Gott sei Dank, hier atme ich auf! Ich spüre in der Luft etwas, das mich eine literarische, kunstsinnige Stadt ahnen läßt! Ihr Abblick entspricht vollkommen der Vorstellung, welche ich mir von ihr gemacht hatte, sie ist ruhig, hell, luftig, hat etwas Friedliches, Träumerisches; eine reizende Umgebung, schöne Gewässer, schattige Hügel, liebliche Thäler. Wie schlägt mir das Herz, während ich sie durchwandle! Wie! hier ist Goethes Pavillon! Dort pflegte der verstorbene Großherzog gern hinzukommen, um an einer gelehrten Unterhaltung mit Schiller, Herder und Wieland teilzunehmen! Diese lateinische Inschrift wurde von dem Verfasser des Faust in diesen Fels eingegraben! ... Ist es möglich? jene zwei Fensterchen ließen die Luft in Schillers armselige Dachstube ein? In dieser bescheidenen Behausung schrieb der Sänger aller edlen Begeisterung Don Carlos, Maria Stuart, die Räuber, Wallenstein! Da hat er wie ein einfacher Student gelebt! Ach! Es gefällt mir nicht von Goethe, daß er dies geduldet hat! Er, der Reiche, der Staatsminister ... hätte er nicht das Los des Dichters, den er seinen Freund nannte, erleichtern können? ... oder war an dieser

berühmten Freundschaft nichts Wahres? ... Ich fürchte, daß sie nur auf Schillers Seite wirklich bestanden hat! Goethe liebte sich zu sehr! er liebte auch allzu zärtlich seinen verruchten Sohn Mephistopheles; er ist zu alt geworden; er hatte zu große Angst vor dem Tode.

Schiller! Schiller! du verdientest einen weniger menschlichen Freund! Meine Blicke können sich nicht trennen von diesen schmalen Fenstern, diesem unscheinbaren Hause, diesem ärmlichen, schwarzen Dach; es ist ein Uhr morgens, der Mond scheint, es herrscht eine scharfe Kälte. Alles schweigt. Sie sind alle gestorben ... allmählich schwillt mir die Brust; ich erzittere; überwältigt von Ehrfurcht, Bedauern und jenen unermeßlichen Empfindungen, zu welchen das Genie manchmal noch vom Grabe aus unbedeutende Nachkommen zwingt, sinke ich vor der Schwelle aufs Knie und rufe in Leid, Bewunderung, Liebe und Anbetung: Schiller!... Schiller!... Schiller!...

Was soll ich dir nun, Lieber, von dem eigentlichen Gegenstande meines Briefes sagen? ich habe mich soweit davon entfernt. Warte ... um zur Prosa zurückzukehren und mich ein wenig zu beruhigen, will ich an einen andern Einwohner von Weimar denken, an einen Mann von großem Talent, welcher Messen und schöne Septette komponierte und es mit dem Klavierspiel streng nahm, an Hummel. ... So, nun bin ich wieder vernünftig!

Chélard hat, vor allen Dingen als Künstler und außerdem als Landsmann und alter Freund, alles getan, um mir zur Erreichung meines Zweckes zu verhelfen. Der Intendant, Herr Baron von Spiegel, ging auf seine wohlwollenden Absichten ein und stellte mir Theater und Orchester zur Verfügung; ich spreche nicht von den Chören, denn er hätte sich wahrscheinlich nicht getraut, dieselben vor mir zu erwähnen. Ich hatte sie bei meiner Ankunft in Marschners Vampyr gehört; man kann sich eine derartige Sammlung von falsch und außer Takt brüllenden Unglücklichen nicht vorstellen. Es war mir nichts Ähnliches bekannt. Und die Sängerinnen! O! die armen Frauen! Wir wollen galant sein und darüber schweigen. Aber einen Bassisten gibt es dort, welcher als Vampyr auftrat. Du hast erraten, daß ich Génast meine!

Ist er nicht ein Künstler in der ganzen Bedeutung des Wortes? ... Er ist vor allen Dingen ein Tragöde, und ich habe sehr bedauert, nicht länger in Weimar zu bleiben, um ihn in Shakespeares König Lear, welcher gerade zur Zeit meiner Abreise in Szene gesetzt wurde, die Hauptrolle spielen zu sehen.

Die Kapelle ist gut zusammengesetzt. Um mich aber besonders zu erfreuen, machten sich Chélard und Lobe auf die Suche nach Streichern, durch welche man das Orchester verstärken konnte, und boten mir einen Gesamtbestand von zweiundzwanzig Violinen, sieben Bratschen, sieben Celli und sieben Baßgeigen. Die Blasinstrumente waren vollzählig; es sind mir unter ihnen eine ausgezeichnete erste Klarinette und eine Ventiltrompete (Sachse) von ungewöhnlicher Kraft aufgefallen. Es gab kein Englischhorn: — ich mußte seinen Part für eine Klarinette transponieren; keine Harfe: — ein sehr liebenswürdiger junger Mann, Herr Montag, talentvoller Klavierspieler und vollkommener Musiker, war gern bereit, die beiden Harfenstimmen für ein Klavier einzurichten und selbst zu spielen; keine Ophikleide: — sie wurde durch ein ziemlich starkes Bombardon ersetzt. Alsdann fehlte nichts mehr, und wir fingen mit den Proben an. Ich muß dir sagen, daß ich in Weimar unter den Musikern eine sehr ausgesprochene Begeisterung für meine Ouvertüre zu Die Femrichter gefunden habe, welche sie schon einige Male aufgeführt hatten. Sie waren also höchst entgegenkommend, und ich fühlte mich während der Studien zur Phantastischen Symphonie, welche ich gleichfalls auf ihren Wunsch gewählt hatte, wirklich glücklich. Es ist eine große, aber recht seltene Freude, so im ersten Augenblick verstanden zu werden. Ich entsinne mich des Eindrucks, welchen der erste Satz (Träumereien — Leidenschaften) und der dritte (Auf dem Lande) auf die Mitwirkenden und einige Zuhörer bei der Generalprobe hervorbrachten. Der letztere besonders schien gegen das Ende jede Brust bedrückt zu haben; und an der Stelle, wo nach dem letzten Donnerrollen, am Schlusse des Solo des verlassenen Hirten, das Orchester wieder einsetzt, einen tiefen Seufzer auszustoßen und zu erlöschen scheint, hörte ich, wie die mich Umgebenden in Sympathie mitseufzten und sich in Ausrufungen Luft machten, usw. usw. Chélard erklärte sich vor allem für den Gang zum Richtplatz.

Das Publikum dagegen schien den Ball und Auf dem Lande vorzuziehen. Die Ouvertüre zu Die Femrichter wurde wie eine alte Bekannte aufgenommen, die man sich wiederzusehen freut. Gut. Nun bin ich wieder nahe daran, unbescheiden zu werden; und wenn ich dir von dem vollem Saale erzähle, von dem andauernden Applaus, dem Hervorrufen, den Kammerherren, welche im Auftrage ihrer Hoheiten dem Komponisten gratulieren, den neuen Freunden, die ihn am Ausgang des Theaters erwarten, um ihn zu umarmen und ihn, mag er wollen oder nicht, bis drei Uhr morgens festhalten; wenn ich dir, mit einem Worte, einen Erfolg beschreibe, so hält man mich gewiß für sehr unpassend, sehr lächerlich, sehr ... Sieh, ich erschrecke davor, trotz meiner Philosophie, und höre hier auf. Adieu.

An Stephen Heller.

Vierter Brief.

Leipzig.

Mein lieber Heller! Gewiß haben Sie über den Irrtum gelacht, welchen ich in meinem letzten Brief begangen habe, indem ich die Großherzogin Stephanie Amalie nannte? Nun, ich muß Ihnen gestehen, daß ich über die Vorwürfe der Unwissenheit und Oberflächlichkeit, welche mir dieser Irrtum zuziehen wird, nicht allzu trostlos bin. Wenn ich den Kaiser Napoleon Franz oder Georg genannt hätte, da ließe ich sie gelten. Aber es ist immerhin erlaubt, den Namen der Herrscherin von Mannheim, so reizend er auch sei, zu verwechseln. — Übrigens hat es Shakespeare gesagt:

> What 's in a name? that we call a rose
> By any other name would smell as sweet!

„Was liegt an einem Namen? Was wir Rose nennen, würde unter einem anderm Namen nicht weniger lieblich duften."

Auf jeden Fall bitte ich Ihre Hoheit untertänigst um Verzeihung,

und wenn jene sie mir, wie ich hoffe, gewährt, so verspotte ich Ihren Spott.

Die musikalische Stadt, welche ich nach Weimar am leichtesten besuchen konnte, war Leipzig. Ich zauderte jedoch, mich dahin zu begeben, trotz der Diktatur, mit welcher Mendelssohn dort bekleidet war, und der freundschaftlichen Beziehungen, welche wir im Jahre 1831 in Rom angeknüpft hatten. Seitdem haben wir in der Kunst zwei so weit auseinandergehende Richtungen verfolgt, daß ich fürchtete, ich gebe es zu, bei ihm keine sehr lebhafte Sympathie zu finden. Chélard, welcher ihn kennt, machte mich über meine Zweifel erröten, und ich schrieb an ihn. Seine Antwort ließ nicht auf sich warten; hier ist sie:

Mein lieber Berlioz, ich danke Ihnen von Herzen für Ihren gütigen Brief und auch dafür, daß Sie sich unserer römischen Freundschaft noch entsinnen! Ich werde sie im Leben nicht vergessen und freue mich, es Ihnen bald persönlich sagen zu können. Alles was ich tun kann, um Ihnen den Aufenthalt in Leipzig glücklich und angenehm zu machen, werde ich als ein Vergnügen und eine Pflicht betrachten. Ich glaube, Ihnen die Versicherung geben zu können, daß Sie mit der Stadt, das heißt mit Musikern und Publikum, zufrieden sein werden. Ich wollte Ihnen nicht schreiben, ehe ich mich mit mehreren Personen beraten hatte, welche Leipzig besser kennen als ich, und alle haben meine Ansicht bestätigt, daß Sie hier ein ausgezeichnetes Konzert veranstalten werden. Die Kosten für Orchester, Saal, Inserate usw. betragen 110 Taler: die Einnahme kann auf 600 bis 800 Taler steigen. Sie werden mindestens 10 Tage vorher hier sein müssen, um das Programm und alles, was nötig ist, zu bestimmen. Außerdem haben mich die Direktoren der Gesellschaft für Abonnement-Konzerte beauftragt, Sie zu fragen, ob Sie in einem Konzert, welches am 22. Februar zugunsten der Stadtarmen stattfinden soll, eines Ihrer Werke aufführen lassen wollen. Ich hoffe, daß Sie nach Ihrem eigenen Konzert diesen Vorschlag annehmen werden. Ich rate Ihnen also, hieher zu kommen, sobald Sie Weimar verlassen können. Ich freue mich darauf, Ihnen die Hand drücken und „Willkommen in Deutschland!“ zurufen zu können. Lachen Sie nicht über mein schlechtes Französisch, wie Sie in Rom

zu tun pflegten, sondern bleiben Sie mein Freund,[1] wie Sie es damals waren und wie ich immer sein werde

Ihr ergebener
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Konnte ich einer in solchen Ausdrücken verfaßten Einladung widerstehen? Ich reiste also nach Leipzig, nicht ohne Bedauern, Weimar und die neuen Freunde, welche ich dort zurückließ, zu verlassen. Meine Beziehungen zu Mendelssohn hatten in Rom auf ziemlich eigentümliche Art angefangen. Bei unserer ersten Zusammenkunft sprach er mit mir über meine vom Institute in Paris preisgekrönte Kantate Sardanapal, aus welcher mein Kollege Montfort ihm einige Stellen vorgespielt hatte. Als ich selbst gegen das Allegro dieser Kantate einen wirklichen Widerwillen bekundete, rief er freudig aus:

— „Das lasse ich mir gefallen! ich gratuliere Ihnen ... zu Ihrem Geschmack! Ich fürchtete, Sie könnten mit diesem Allegro zufrieden sein; offen gestanden, es ist recht erbärmlich!"

Tags darauf hätten wir uns beinahe gestritten, weil ich mit Begeisterung von Gluck gesprochen hatte, und er mir in spöttischem, überraschtem Ton darauf antwortete:

— „So? Sie lieben Gluck!"

Was ungefähr so lautete: „Wie kann ein Musiker Ihres Schlages die nötige Höhe des Gedankens, genug Empfindung für hohen Stil und wahren Ausdruck besitzen, um Gluck zu lieben?" Ich hatte bald Gelegenheit, mich für diesen kleinen Stich zu rächen. Ich

---

[1] (25. Mai 1864.) Soeben habe ich in dem Band von Mendelssohns Briefen, welchen sein Bruder kürzlich veröffentlicht hat, gesehen, worin seine römische Freundschaft für mich bestand. Er sagt zu seiner Mutter, nachdem er mich deutlich bezeichnet hat: „*** verzerrt, ohne einen Funken Talent, usw. usw. ... manchmal möchte ich ihn totbeißen." (Brief vom 29. März 1831. Anm. d. Übers.)

Als Mendelssohn diesen Brief schrieb, war er einundzwanzig Jahre alt und kannte keine einzige von meinen Partituren; ich hatte bis dahin nur den ersten Entwurf zu meiner Phantastischen Symphonie geschrieben, den er noch nicht gelesen hatte; erst wenige Tage vor seiner Abreise aus Rom zeigte ich ihm die Ouvertüre zu König Lear, welche ich eben beendet hatte.

hatte aus Paris die Arie der *Asteria* aus der italienischen Oper *Telemaco* mitgebracht; ein bewunderungswürdiges, aber wenig bekanntes Stück! Eines Tages, als wir den Besuch Mendelssohns erwarteten, legte ich dann ein geschriebenes Exemplar ohne Namen des Komponisten auf Montforts Klavier. Mendelssohn kam. Sobald er diese Noten, welche er für ein Bruchstück irgend einer italienischen Oper hielt, bemerkte, machte er sich daran, sie zu spielen. Als er bei den letzten vier Takten die Worte: »*O giorno! o dolce sguardo! o rimembranza! o amor!*« deren musikalischer Ausdruck wirklich erhaben ist, in grotesker Weise parodierte und dabei Rubini nachahmte, unterbrach ich ihn und sagte, als ob ich vor Erstaunen bestürzt wäre:

— „Ach! Sie lieben Gluck nicht!"

— „Wie? Gluck!"

— „Ach! ja, mein Lieber, dieses Stück ist von ihm und nicht, wie Sie glaubten, von Bellini, Sie sehen, ich kenne ihn besser als Sie und bin noch mehr als Sie selbst . . . Ihrer eigenen Meinung!"

Eines Tages kam ich auf das Metronom und dessen Zweckmäßigkeit zu sprechen.

— „Wozu ein Metronom?" warf Mendelssohn ein, „das ist ein recht überflüssiges Instrument. Ein Musiker, der bei dem Anblick eines Musikstückes nicht sofort dessen Bewegung errät, ist ein Stümper."

Ich hätte ihm erwidern können, daß es viele Stümper gibt; allein ich schwieg. Ich hatte damals fast noch nichts komponiert. Mendelssohn kannte nur meine Irischen Melodien mit Klavierbegleitung. Eines Tages wünschte er die Partitur der Ouvertüre zu König Lear, welche ich soeben in Nizza geschrieben hatte, zu sehen; er las sie zuerst aufmerksam und langsam durch, dann setzte er die Finger auf das Klavier, um sie durchzuspielen, (was er denn auch mit unvergleichlichem Geschick tat) und sprach:

„Geben Sie mir doch Ihr Tempo an."

— „Wozu? Haben Sie mir nicht gestern gesagt, jeder Musiker, welcher beim Anblick eines Stückes dessen Bewegung nicht errät, sei ein Stümper?"

Er wollte es nicht merken lassen, aber diese Nachhiebe oder

vielmehr diese unerwarteten Kolbenstöße mißfielen ihm sehr.[1] Er sprach nie den Namen Sebastian Bachs aus, ohne in ironischem Tone hinzuzufügen: „Ihr kleiner Zögling!“ Kurz, er sträubte sich, sobald von Musik die Rede war, wie ein Stachelschwein; man wußte nicht, wo man ihn anfassen sollte, um sich nicht zu verletzen. Da er einen ausgezeichneten Charakter hatte und von sanfter, bezaubernder Laune war, ertrug er leicht den Widerspruch bei allem übrigen, und ich mißbrauchte meinerseits seine Toleranz in den philosophischen und religiösen Auseinandersetzungen, welche sich manchmal zwischen uns erhoben.

Eines Abends durchforschten wir zusammen die Thermen von Caracalla und stritten dabei über die Frage des Verdienstes oder Unverdienstes der menschlichen Handlungen und ihrer Belohnung in diesem Leben. Wie ich mit — ich weiß nicht mehr welcher — Ungeheuerlichkeit auf die Darstellung seiner ganz religiösen und orthodoxen Meinung antwortete, machte er einen Fehltritt und kugelte unter Quetschungen und Beulen eine zerfallene, recht steile Treppe hinab. „— Bewundern Sie die himmlische Gerechtigkeit“, sagte ich zu ihm, indem ich ihm half, sich aufzurichten, „ich lästere und Sie fallen.“

Diese Gottlosigkeit, von schallendem Gelächter begleitet, kam ihm scheinbar zu stark vor, und seitdem wurden die religiösen Auseinandersetzungen immer gemieden. In Rom lernte ich zum erstenmal jenes zarte, feine musikalische Gewebe schätzen, welches mit so reichen Farben geschmückt ist und den Namen Ouvertüre zur Fingalshöhle führt. Mendelssohn hatte sie eben vollendet und gab mir davon einen ziemlich genauen Begriff, so fabelhaft ist seine Geschicklichkeit, die schwierigsten Partituren auf dem Klavier wiederzugeben. An schwülen Sirokko-Tagen ging ich oft zu ihm und unterbrach ihn in seiner Arbeit (denn er ist ein unermüdlicher Komponist); mit großer Liebenswürdigkeit legte er dann die Feder beiseite, und wenn er sah, daß mir der Spleen das Herz bedrückte, versuchte er ihn dadurch zu mildern, daß er mir alles vorspielte, was ich ihm aus den Werken der Meister bezeichnete, welche wir beide liebten. Wie oft habe ich, mürrisch auf seinem Sofa

[1] Vielleicht kam ihm daher die Lust, mich totzubeißen (1864).

liegend, die Arie aus Iphigenie auf Tauris: „Ewig werd ich dein gedenken!“[1] gesungen, während er, sittsam am Klavier sitzend, begleitete. Und er rief: „Das ist schön! das ist schön! Ich könnte es von morgens bis abends hören, ohne davon müde zu werden, immer, immer!“ Und wir fingen von vorn wieder an. Er liebte es auch, wenn ich mit meiner gelangweilten Stimme und in dieser liegenden Stellung zwei oder drei Melodien summte, welche ich zu Versen von Moore geschrieben hatte, und die ihm gut gefielen. Mendelssohn hat stets eine gewisse Achtung für meine . . . chansons gehabt. Nach einem Monat eines solchen Verkehrs, welcher für mich so interessant geworden war, verschwand Mendelssohn, ohne mir Lebewohl zu sagen, und ich sah ihn nicht mehr. Sein Brief, welchen ich Ihnen eben angeführt habe, mußte mir daher eine sehr angenehme Überraschung verursachen und tat es auch wirklich. Er schien eine Seelengüte, ein liebenswürdiges Wesen zu verraten, die ich an ihm nicht gekannt hatte; bald sollte ich bei meiner Ankunft in Leipzig erkennen, daß diese ausgezeichneten Züge ihm in der Tat eigen geworden waren. Er hat indessen nichts von der unbeugsamen Strenge seiner Kunstprinzipien verloren, aber er sucht sie nicht in heftiger Weise aufzudrängen und begnügt sich damit, in seiner Stellung als Kapellmeister, das, was er für schön hält, ans Licht zu stellen und das im Dunkel zu lassen, was ihm schlecht oder als ein verderbliches Beispiel erscheint. Nur liebt er die Toten noch zu sehr.

Die Gesellschaft für Abonnement-Konzerte, von welcher er mir gesprochen hatte, ist sehr zahlreich und aufs beste zusammengesetzt; sie hat einen hervorragenden Gesangverein, ein ausgezeichnetes Orchester und einen Saal mit vollkommener Akustik, das Gewandhaus. In diesem geräumigen, schönen Lokal sollte ich mein Konzert geben. Ich besichtigte es, als ich in Leipzig ausstieg, und traf gerade mitten in der Generalprobe zu Mendelssohns neuestem Werke (Walpurgisnacht) ein. Ich fühlte mich wirklich im ersten Augenblick wie von einem Wunder umfangen, durch die schöne Klangfarbe der Stimmen, die Intelligenz der Sänger, die Präzision und Verve des Orchesters und vor allen Dingen durch die herrliche Komposition.

[1] D'une image, hélas! trop chérie. Arie der Iphigenie, Akt 3, Nr. 13.

Ich neige sehr dazu, dieses Werk (eine Art Oratorium) als das vollendetste zu betrachten, was Mendelssohn bis zu diesem Tage geschaffen hat.[1] Das Gedicht ist von Goethe und hat mit der Walpurgisnacht im Faust nichts gemein. Es handelt sich darin um die nächtlichen Zusammenkünfte, welche in der ersten Zeit des Christentums eine den alten Gebräuchen getreue religiöse Sekte selbst dann noch auf den Bergen hielt, als ihr das Opfern auf den Höhen verboten worden war. Während der Nächte, welche zum heiligen Werke bestimmt waren, pflegte sie an den Zugängen zu dem Gebirge eine große Anzahl von bewaffneten, eigentümlich vermummten Schildwachen aufzupflanzen. Auf ein verabredetes Zeichen und im Augenblick, wo der Priester, zum Altare tretend, den heiligen Gesang anstimmte, machte diese dämonisch aussehende Truppe, ihre Gabeln und Fackeln furchtbar schwingend, allerlei schreckenerregendes Getöse und Geschrei, um die Stimmen des religiösen Chores zu übertönen und die Profanen zu verscheuchen, welche versucht gewesen wären, die Zeremonie zu stören. Daher ist ohne Zweifel der französische Sprachgebrauch entstanden, mit dem Worte Sabbat auch einen großen nächtlichen Lärm zu bezeichnen. Man muß Mendelssohns Musik hören, um einen Begriff von dem reichen Stoff zu haben, welchen diese Dichtung einem geschickten Komponisten bot. Er hat sie auf bewunderungswürdige Art verwertet. Trotz ihrer Kompliziertheit ist seine Partitur vollkommen klar; die Wirkungen der Stimmen und Instrumente kreuzen sich darin nach allen Richtungen, widerstreiten, stoßen aneinander, in einer scheinbaren Unordnung, welche der Gipfel der Kunst ist. Zwei Teile daraus möchte ich als Prachtstücke von ganz verschiedener Art besonders hervorheben: den geheimnisvollen Satz bei der Aufstellung der Schildwachen und den Schlußchor, in welchem die Stimme des Priesters sich von Zeit zu Zeit ruhig und fromm über den Höllenlärm der vermeintlichen Dämonen und Zauberer erhebt. Man weiß nicht, was man in diesem Finale am höchsten loben soll, das Orchester, den Chor oder die wirbelnde Bewegung des Ganzen!

---

[1] Als ich diese Zeilen schrieb, kannte ich seine entzückende Partitur Ein Sommernachtstraum noch nicht.

Im Augenblicke, wo Mendelssohn, hocherfreut der Schöpfer dieses Werkes zu sein, vom Dirigentenpult herabstieg, näherte ich mich, ganz entzückt, es gehört zu haben. Der Moment hätte für eine derartige Begegnung nicht besser gewählt werden können, und doch befiel uns beide nach den ersten Worten der gleiche traurige Gedanke:

„— Wie! es ist zwölf Jahre her! zwölf Jahre! seit wir zusammen in der römischen Ebene geträumt haben!

— Ja! und auch in den Thermen von Caracalla!

— Ach! immer noch spöttisch! immer noch bereit, über mich zu lachen!

— Nein, nein, ich spotte nicht mehr; ich wollte nur Ihr Gedächtnis prüfen und sehen, ob Sie mir meine Lästerungen verziehen haben. Ich spotte so wenig, daß ich Sie gleich bei unserm ersten Wiedersehen um ein Geschenk bitten will, worauf ich den größten Wert lege.

— Was ist es denn?

— Geben Sie mir den Taktstock, mit welchem Sie soeben die Probe Ihres neuen Werkes dirigiert haben.

— O! sehr gern, unter der Bedingung, daß Sie mir den Ihrigen schicken werden.

— Ich werde Ihnen auf diese Weise Kupfer für Gold geben; doch immerhin; ich willige ein."

Und Mendelssohns musikalisches Szepter wurde mir sofort gebracht. Tags darauf schickte ich ihm mein schweres Stück Eichenholz mit folgendem Briefe, welchen der letzte der Mohikaner, wie ich hoffe, nicht verleugnen würde:

„Dem großen Führer Mendelssohn!

Großer Führer! wir haben einander versprochen, unsere Tomahawks[1] zu tauschen; anbei den meinigen. Er ist rauh, der deinige einfach; nur die Squaws[2] und die bleichen Gesichter[3] lieben geschmückte Waffen. Sei mein Bruder! und wenn uns der große Geist ins Land der Seelen zur Jagd schicken wird, so mögen unsere

---

[1] Streitaxt der Wilden. [2] Die Frauen.
[3] Die Europäer, die Weißen.

Krieger unsere Tomahawks an die Tür des hohen Rats zusammenhängen."

Dies ist in seiner ganzen Einfachheit die Tatsache, welche eine recht harmlose Bosheit ins Lächerlich-dramatische hat ziehen wollen. Als es sich einige Tage später darum handelte, mein Konzert zu organisieren, hat sich Mendelssohn mir gegenüber in der Tat wie ein Bruder benommen. Der erste Künstler, welchen er mir als seinen *fidus Achates* vorstellte, war der Konzertmeister David, ein hervorragender Musiker, verdienstvoller Komponist und ausgezeichneter Geiger. Herr David, der übrigens sehr gut französisch spricht, war mir von sehr großem Nutzen.

Das Leipziger Orchester ist nicht zahlreicher als die von Frankfurt und Stuttgart; da es aber in der Stadt nicht an instrumentalen Kräften mangelt, wollte ich dasselbe ein wenig verstärken, und die Zahl der Violionen wurde infolgedessen auf vierundzwanzig erhöht; eine Neuerung, welche, wie ich später erfuhr, eine Ursache der Entrüstung für zwei oder drei bereits gewonnene Kritiker wurde. Vierundzwanzig Violinen anstatt der sechzehn, welche für die Symphonien von Mozart und Beethoven genügt hatten! Welch eine freche Anmaßung! ... Umsonst versuchten wir, noch drei Instrumente zu beschaffen, welche in mehreren meiner Stücke angegeben und hervorgehoben sind (wieder ein ungeheures Verbrechen); es war unmöglich, ein Englischhorn, eine Ophikleide und eine Harfe zu finden. Das Englischhorn war ein so schlechtes, abgebrauchtes und infolgedessen so außerordentlich falsch klingendes Instrument, daß wir, obgleich der Künstler, welcher es spielte, sehr talentvoll war, darauf verzichten und das Solo der ersten Klarinette geben mußten.

Die Ophikleide oder vielmehr das dünne Blechinstrument, welches mir unter diesem Namen vorgeführt wurde, sah den französischen Ophikleiden gar nicht gleich und gab einen kaum hörbaren Ton. Es wurde als nicht vorhanden betrachtet und, so gut und schlecht es gehen wollte, durch eine vierte Posaune ersetzt.

An die Harfe war nicht zu denken; denn als Mendelssohn sechs Monate früher Bruchstücke aus seiner Antigone in Leipzig hatte zu Gehör bringen wollen, mußte er aus Berlin Harfen kommen

lassen. Da man mir versicherte, er sei nur mäßig befriedigt davon gewesen, schrieb ich nach Dresden; Lipinski, ein großer und würdiger Künstler, über welchen ich bald Gelegenheit haben werde zu sprechen, schickte mir den Harfenspieler vom Theater. Es handelte sich nur darum, das Instrument zu finden. Nach vielen vergeblichen Nachfragen bei Instrumentenmachern und Musikalienhändlern hörte Mendelssohn endlich, daß ein Dilettant eine Harfe besitze, und erreichte, daß dieselbe uns auf einige Tage überlassen wurde. Aber — man bewundere mein Mißgeschick — als die Harfe gebracht und schön mit neuen Saiten versehen worden war, stellte sich heraus, daß Herr Richter (der Dresdener Harfenist, welcher sich auf Lipinskis Aufforderung so liebenswürdig nach Leipzig begeben hatte) ein sehr geschickter Pianist war, daß er außerdem sehr gut Violine spielte, daß er aber die Harfe kaum beherrschte. Er hatte den Mechanismus erst seit achtzehn Monaten versucht, und zwar um die einfachsten Arpeggien ausführen zu können, welche gewöhnlich in den italienischen Opern dem Gesang als Begleitung dienen, so daß ihm beim Anblick der diatonischen Läufe und singenden Figuren, welche oft in meiner Symphonie vorkommen, der Mut ganz versagte, und Mendelssohn sich am Konzertabend ans Klavier setzen mußte, um die Soli der Harfe zu markieren und ihre Einsätze sicher zu bringen. Welche Umstände um solch eine Kleinigkeit!

Trotz allem, und nachdem ich mich in diese Unannehmlichkeiten gefunden hatte, begannen die Proben. Die Aufstellung des Orchesters in diesem schönen Saal ist so ausgezeichnet, die Fühlung zwischen dem Dirigenten und jedem der Mitwirkenden so bequem, und die Künstler — im übrigen vollkommene Musiker — sind von Mendelssohn und David gewöhnt worden, dem Einstudieren eine solche Aufmerksamkeit entgegenzubringen, daß zwei Proben genügten, um ein langes Programm zusammenzustellen, welches unter andern schwierigen Kompositionen die Ouvertüren zu König Lear und zu Die Femrichter und die Phantastische Symphonie aufwies. David hatte außerdem eingewilligt, das Violinsolo (Träumerei und Capriccio) zu spielen, welches ich vor zwei Jahren für Artôt schrieb und dessen Orchesterbegleitung ziemlich kompliziert ist. Er führte es in hervorragender Weise aus, unter großem Beifall des Publikums.

Wenn ich von dem Orchester sage, daß es nach zwei Proben die eben erwähnten Stücke tadellos ausführte, so ist das ein großes Lob. Alle Pariser Musiker und noch viele andere werden, glaube ich, dieser Meinung sein.

Dieser Abend brachte das musikalische Gewissen der Einwohner Leipzigs in Aufruhr und ließ Auseinandersetzungen entstehen, welche, soviel ich nach der Polemik der Zeitungen habe beurteilen können, zum mindesten ebenso heftig waren wie die, welche vor ungefähr zehn Jahren die Aufführung der gleichen Werke in Paris hervorbrachte. Während man so über mein musikalisches Tun und Treiben und dessen Moralität herumstritt, indem die einen es als gute Tat, die andern als wohlüberlegtes Verbrechen hinstellten, unternahm ich die Reise nach Dresden, welche ich bald zu erzählen haben werde. Um aber den Bericht meiner Leipziger Erfahrungen nicht zu zerreißen, will ich Ihnen, lieber Heller, sagen, wie bei meiner Rückkehr das Wohltätigkeitskonzert ausfiel, von welchem mir Mendelssohn in seinem Briefe geschrieben, und an dem teilzunehmen ich versprochen hatte.

Da dieser Abend von der ganzen Konzertgesellschaft veranstaltet wurde, stand mir der reiche und gewaltige Gesangverein zur Verfügung, dessen wohlverdientes Lob ich Ihnen schon ausgesprochen habe. Ich hütete mich, wie Sie sich denken können, wohl, diese schöne Masse von guten Stimmen unbenutzt zu lassen, und bot den Direktoren der Gesellschaft das Finale mit drei Chören aus Romeo und Julia an, dessen Text von Professor Duesberg in Paris ins Deutsche übertragen worden war. Diese Übersetzung mußte nur noch unter die Noten der Singstimmen gesetzt werden. Dies war eine langwierige, mühsame Arbeit; und da die Kopisten bei der Verteilung der langen und kurzen Silben die deutsche Betonung nicht berücksichtigt hatten, entstanden daraus für die Sänger solche Schwierigkeiten, daß Mendelssohn seine Zeit damit verlieren mußte, den Text durchzusehen und die störendsten Fehler zu korrigieren. Er hatte außerdem während beinahe acht Tagen die Chöre einzustudieren. Acht Proben eines so zahlreichen Chors würden in Paris viertausendachthundert Francs kosten, und man fragt mich manchmal, warum ich in meinen Konzerten nicht Romeo und Julia

aufführe!) Die Mitglieder dieses Vereins, zu welchem allerdings einige Theatersänger und Thomasschüler gehören, sind fast alle aus den besseren Gesellschaftskreisen Leipzigs. Deshalb ist es leichter, sobald es sich um die Einstudierung eines ernsten Werkes handelt, eine große Anzahl von Proben zu veranstalten. Als ich von Dresden zurückkam, war man jedoch mit den Proben bei weitem nicht zu Ende, der Männerchor besonders ließ viel zu wünschen übrig. Ich litt darunter, einen großen Meister und großen Virtuosen wie Mendelssohn die untergeordnete Tätigkeit eines Chordirektors ausüben zu sehen, eine Aufgabe, welche er, man muß es sagen, mit unerschütterlicher Geduld erfüllte. Jede seiner Bemerkungen wurde mit einer Sanftmut und einer vollkommenen Höflichkeit gemacht, für welche man ihm dankbarer wäre, wüßte man, wie selten diese Eigenschaften in solchem Falle sind. Ich bin ja oft der Ungalanterie gegen die Damen unserer Oper beschuldigt worden; in dieser Beziehung steht mein Ruf fest. Ich verdiene ihn, ich muß es zugeben; sobald es sich um die Einstudierung eines großen Chores handelt, und bevor ich nur begonnen habe, schnürt mir eine Art von vorempfundener Wut die Kehle zu, meine schlechte Laune gibt sich kund, obgleich noch nichts sie hat veranlassen können, und mein Blick macht allen Choristen den Gedanken jenes Gascogners klar, welcher einem kleinen Jungen, der harmlos an ihm vorbeiging, einen Fußtritt gab und auf dessen Bemerkung, *er habe ihm ja gar nichts getan*, antwortete: „Nun stelle dir erst vor, wenn du mir wirklich etwas getan hättest!“

Nach zwei weitern Sitzungen indessen waren die drei Chöre gelernt, und das Finale wäre, mit der Unterstützung des Orchesters, sehr gut vonstatten gegangen, wenn nicht ein Theatersänger, welcher schon seit mehreren Tagen über die Schwierigkeiten der ihm anvertrauten Partie des Pater Lorenzo ein Geschrei erhob, unser ganzes, so mühsam errichtetes harmonisches Gebäude zerstört hätte.

Ich hatte schon bei den Klavierproben bemerkt, daß dieser Herr (ich habe seinen Namen vergessen) der zahlreichen Klasse von Musikern angehörte, welche keine Musik verstehen, er zählte schlecht seine Pausen, er setzte nicht rechtzeitig ein, er intonierte falsch, usw.; allein ich sagte mir: „Vielleicht hat er nicht Zeit gehabt, seine

Partie zu studieren; er lernt für die Bühne sehr schwierige Rollen ein, warum sollte er mit dieser nicht fertig werden?" Ich dachte jedoch recht oft an Alizard, welcher diese Szene immer so gut wiedergegeben hat, und bedauerte sehr, daß er in Brüssel sei und kein Deutsch könne. Als aber bei der Generalprobe, am Vorabend des Konzerts, dieser Herr noch nicht weiter war und noch dazu jedesmal, ich weiß nicht was für deutsche Flüche zwischen den Zähnen murmelte, wenn das Orchester seinetwegen anhalten mußte, oder wenn Mendelssohn oder ich ihm seine Sätze vorsangen, ging mir schließlich die Geduld aus; ich dankte der Kapelle und bat sie, sich nicht mehr um mein Werk zu bemühen, da diese Baßpartie offenbar die Aufführung unmöglich machte. Als ich nach Hause ging, kam mir folgender traurige Gedanke: Zwei Komponisten, welche lange Jahre hindurch die ihnen von der Natur geschenkte Intelligenz und Phantasie dem Studium ihrer Kunst gewidmet haben, zweihundert aufmerksame, tüchtige Musiker, sowohl Sänger wie Instrumentalisten, haben sich acht Tage lang umsonst angestrengt und sehen sich durch die Unzulänglichkeit eines einzigen Menschen dazu gezwungen, das vorgenommene Werk aufzugeben! O! Ihr Sänger, die Ihr nicht singt, Ihr seid also auch Götter! .... Die Gesellschaft war in großer Verlegenheit, wie sie dieses Finale, welches eine halbe Stunde dauert, auf dem Programm ersetzen sollte; mit einer eingeschobenen Probe, welche das Orchester und der Chor freundlicher Weise noch am Morgen des Konzerttages mitmachten, brachten wir es zustande. Die Ouvertüre zu König Lear, die das Orchester gut innehatte, und das *Offertorium* meines *Requiems*, in welchem der Chor nur einige Noten zu singen hat, wurden an Stelle des Bruchstückes aus Romeo gesetzt und am Abend auf das befriedigendste ausgeführt. Ich muß sogar hinzufügen, daß der Satz meines *Requiems* eine Wirkung hervorbrachte, die ich nicht erwartet hatte und mir das unschätzbare Lob Robert Schumanns eintrug, eines der mit Recht berühmtesten Komponisten und Kritiker Deutschlands.[1]

[1] Bei der Probe trat Schumann aus seiner gewöhnlichen Einsilbigkeit heraus und sagte zu mir: „Dieses *Offertorium* übertrifft alles. Mendelssohn lobte einen Einsatz der Baßgeigen in der Begleitung meines Liedes Die Abwesenheit (l'Absence), welches auch an diesem Abend zum Vortrag kam.

Einige Tage später erntete ich mit diesem nämlichen *Offertorium* ein Lob, auf welches ich noch viel weniger hatte rechnen können. Das kam so: Ich war in Leipzig wieder krank geworden, und als ich bei meiner Abreise den Arzt fragte, was ich ihm für seine Behandlung schuldig sei, antwortete er mir: „Schreiben Sie mir auf dieses Blatt Papier das Thema Ihres *Offertorium* mit Ihrer Unterschrift, und ich werde noch Ihr Schuldner bleiben; nie hat mir ein Musikstück solchen Eindruck gemacht!"

Ich zögerte ein wenig, die Bemühungen des Doktors auf solche Art zu bezahlen, allein er bestand darauf; der Zufall gab mir Gelegenheit, sein Kompliment durch ein anderes, besser verdientes zu erwidern, und — werden Sie es glauben können — ich war einfältig genug, sie nicht auszunützen. Ich schrieb oben auf die Seite: „Herrn Clarus."

„Carus", sagte er, „Sie schreiben meinen Namen mit einem überflüssigen l." Sofort dachte ich: *Patientibus* Carus *sed* Clarus *inter doctos*,[1] und wagte nicht, es zu schreiben ... Es gibt Augenblicke, in welchen ich von seltener Dummheit bin.

Ein geschickter Komponist wie Sie, mein lieber Heller, interessiert sich lebhaft für alles, was mit seiner Kunst zusammenhängt; ich finde es deshalb ganz natürlich, daß Sie in Beziehung auf Leipzigs musikalischen Reichtum so viele Fragen an mich gestellt haben; ich will einige davon kurz beantworten. Sie fragen mich, ob die große Pianistin, Frau Klara Schumann, irgend eine Nebenbuhlerin in Deutschland hat, welche anständigerweise ihr gegenübergestellt werden kann?

Ich glaube nicht.

Sie bitten mich, Ihnen zu sagen, ob die musikalische Empfindung der Leipziger Dickköpfe gut ist oder wenigstens zu dem geneigt, was für Sie und mich als das Schöne gilt?

Ich will nicht.

Ob es wahr ist, daß das Glaubensbekenntnis eines jeden, welcher darauf Anspruch macht, die erhabene und ernste Kunst zu

---

[1] Den Patienten teuer, doch berühmt unter den Gelehrten.

lieben, folgendes sei: „Es gibt keinen andern Gott als Bach, und Mendelssohn ist sein Prophet?“

Ich darf nicht.

Ob die Besetzung des Theaters gut ist, und ob das Publikum sehr unrecht hat, sich mit den kleinen Lortzingschen Opern, welche man oft dort gibt, zu unterhalten?

Ich kann nicht.

Ob ich einige von jenen alten fünfstimmigen Messen mit Generalbaß, welche so sehr gepriesen werden, gehört oder gelesen habe?

Ich weiß nicht.

Adieu, fahren Sie fort, schöne Capriccios wie Ihre zwei letzten zu schreiben, und behüte Sie Gott vor Fugen mit vier Themen über einen Choral.

An Ernst.

Fünfter Brief.

Dresden.

Sie hatten mir wohl anempfohlen, lieber Ernst, mich auf meiner Reise in Deutschland nicht in den kleinen Städten aufzuhalten, und versicherten mir, daß nur die Hauptstädte mir die Aufführungsmittel würden bieten können, welche meine Konzerte erfordern.

Andere noch als Sie und einige deutsche Kritiker hatten in demselben Sinne mit mir gesprochen und haben mich später dafür getadelt, daß ich auf ihren Rat nicht gehört habe und nicht zuerst nach Berlin oder Wien gegangen bin. Allein Sie wissen, daß es immer leichter ist, Ratschläge zu erteilen, als dieselben zu befolgen, und wenn ich mich nicht an den Reiseplan gehalten habe, welcher allen Leuten als der vernünftigste erschien, so geschah dies, weil ich nicht konnte. Vor allen Dingen stand es nicht in meiner Macht, den Augenblick meiner Reise zu wählen. Nachdem ich, wie oben berichtet, vergebens nach Frankfurt gefahren war, konnte ich nicht einfach nach Paris zurückkehren. Ich wäre gerne nach München

abgereist, aber ein Brief von Bärmann benachrichtigte mich, daß meine Konzerte in dieser Stadt erst einen Monat später stattfinden könnten; anderseits schrieb mir Meyerbeer, daß die Neuinszenierung von mehreren bedeutenden Werken das Berliner Theater so lange in Anspruch nehmen würde, daß meine Anwesenheit in Preußen zur Zeit zwecklos wäre. Ich durfte jedoch nicht müßig bleiben; und da ich von dem Wunsche erfüllt war, alles zu kennen, was Ihr harmonisches Vaterland an musikalischen Institutionen besitzt, nahm ich mir vor, alles zu sehen, alles zu hören und meine Anforderungen an Chöre und Orchester sehr zu vermindern, um mich überall hören lassen zu können. Ich wußte wohl, daß ich in den Städten zweiter Größe den Luxus an musikalischen Mitteln nicht finden würde, welchen einige von meinen Partituren durch Form und Stil erfordern, doch wollte ich diese für das Ende der Reise aufsparen; sie sollten das *Forte* des *Crescendo* bilden; auch dachte ich mir dieses langsam zunehmende Vorwärtsschreiten weder unvorsichtig noch interesselos. Jedenfalls habe ich nicht bereuen müssen, mich nach diesem Plan gerichtet zu haben.

Nun wollen wir über Dresden sprechen. Ich war für zwei Konzerte verpflichtet und sollte dort einen Chor, ein Orchester, eine Militärkapelle und noch dazu einen berühmten Tenor finden: seit meiner Ankunft in Deutschland hatte ich noch nicht solche Reichtümer vereint angetroffen. Außerdem sollte ich in Dresden einem warmen, aufopfernden, energischen, begeisterten Freunde begegnen, Karl Lipinski, den ich früher in Paris gekannt hatte. Es ist mir unmöglich, Ihnen zu sagen, lieber Ernst, mit welchem Eifer dieser ausgezeichnete Mann mir behilflich gewesen ist. Seine Stellung als erster Konzertmeister und die allgemeine Achtung, welche seiner Person und seinem Talent entgegengebracht werden, geben ihm eine große Autorität über die Künstler der Kapelle, und er verfehlte gewiß nicht, davon Gebrauch zu machen. Da ich von dem Intendanten, Herrn von Züllichau, eine Zusage für zwei Abende hatte, stand mir das ganze Theater zur Verfügung, und es handelte sich nur noch darum, für eine ausgezeichnete Aufführung zu sorgen. Diejenige, welche wir erzielten, war großartig, und doch war das Programm ungeheuer reichhaltig: es standen darauf: die Ouvertüre

zu König Lear, die Phantastische Symphonie, das *Offertorium*, das *Sanctus* und das *Quaerens me* aus meinem *Requiem*, die zwei letzten Sätze meiner Trauer-Symphonie, welche, wie Sie wissen, für zwei Orchester und Chor geschrieben ist, und einige Gesangsstücke. Ich hatte keine Übersetzung des Chors aus der Symphonie, aber der Theaterregisseur, Herr Winkler, ein geistreicher und gelehrter Mann, hatte die außerordentliche Liebenswürdigkeit, die nötigen deutschen Verse sozusagen zu improvisieren, und das Einstudieren des *Finale* konnte beginnen. Die Gesangssoli waren in lateinischer, französischer und deutscher Sprache. Tichatscheck, der Tenor, von welchem ich vorhin sprach, verfügt über eine reine, ergreifende Stimme, welche, durch die dramatische Handlung angefacht, auf der Bühne eine seltene Energie erreicht. Seine Art zu singen ist einfach und geschmackvoll, er ist musikalisch und liest ausgezeichnet vom Blatt. Er übernahm sofort das Tenorsolo im *Sanctus*, ohne es vorher sehen zu wollen, ohne Zögern, ohne Umstände, ohne sich als ein Gott aufzuspielen; er hätte, wie soviele andere in solchem Falle tun, das *Sanctus* annehmen können und mir dabei zu seinem persönlichen Erfolg irgend eine ihm bekannte Kavatine auferlegen; er tat es nicht; alle Hochachtung! Das ist wirklich gut gehandelt.

Aber die Kavatine aus Benvenuto, welche ich mir einfallen ließ aufs Programm zu setzen, machte mir für sich allein mehr Mühe als das ganze übrige Konzert. Man hatte sie der Primadonna, Frau Devrient, nicht geben können, weil für sie die Gesangsfiguren zu hoch lagen und die Koloraturen zu leicht waren; Fräulein Wiest, die zweite Sängerin, welcher Lipinski sie angeboten hatte, fand die deutsche Übertragung schlecht, das *Andante* zu hoch und zu lang, das *Allegro* zu tief und zu kurz, sie verlangte Striche, Änderungen, sie war erkältet, usw. usw., Sie kennen ja auswendig die Komödie der Sängerin, welche nicht kann und nicht will.

Frau Schubert, die Frau des ausgezeichneten Konzertmeisters und geschickten Violinisten, den Sie kennen, half mir aus der Verlegenheit heraus, indem sie, nicht ohne Schrecken, diese unglückselige Kavatine übernahm, welche sie sich in ihrer Bescheidenheit viel schwieriger vorstellte. Sie erntete damit großen Beifall. Es scheint

in der Tat schwieriger zu sein, die Romanze vom Tajofluß singen zu lassen als die C moll-Symphonie aufzuführen.

Lipinski hatte den Ehrgeiz der Musiker derart angestachelt, daß es ihr Wunsch und ihr Bestreben war, gutes zu leisten und vor allen Dingen besseres zustande zu bringen als die Leipziger Künstler (es herrscht zwischen beiden Städte eine geheime musikalische Nebenbuhlerschaft), infolgedessen mußten wir gewaltig arbeiten. Vier lange Proben schienen kaum genügend, und die Kapelle hätte gerne eine fünfte verlangt, wenn es uns nicht an Zeit gefehlt hätte. Dies war auch der Aufführung anzumerken; sie war ausgezeichnet. Nur die Chöre hatten mich in der Generalprobe beunruhigt, aber zwei noch vor dem Konzert erteilte Übungsstunden gaben ihnen die fehlende Sicherheit, und die Bruchstücke aus dem *Requiem* wurden ebenso gut wiedergegeben wie alles übrige. Die Trauer-Symphonie übte die gleiche Wirkung aus wie in Paris. Am folgenden Morgen brachten mir die Musiker der Militärkapelle, welche sie aufgeführt, voller Freude ein Ständchen, wodurch sie mich der Ruhe, deren ich doch so sehr bedurfte, entrissen und mich zwangen, mit ihnen ein Fäßchen Punsch zu leeren, obgleich ich an neuralgischem Kopfweh und meinen ewigen Halsschmerzen litt. In diesem Dresdener Konzert gab sich mir die Vorliebe des deutschen Publikums für mein *Requiem* zum ersten Male kund. Wir hatten uns indessen nicht an die großen Sätze, wie das *Dies irae*, das *Lacrymosa*, usw., gewagt (dazu war der Chor nicht zahlreich genug). Die Phantastische Symphonie gefiel einem Teil meiner Richter bei weitem nicht so gut. Die eleganten Kreise im Publikum, der König von Sachsen und der Hof an der Spitze, waren, wie mir gesagt wurde, recht wenig entzückt von der Heftigkeit dieser Leidenschaften, der traurigen Stimmung dieser Träume nnd aller ungeheuerlichen Halluzinationen des *Finale*. Der Ball und das Adagio auf dem Lande fanden, glaube ich, allein Gnade in ihren Augen. Das eigentliche Publikum ließ sich von der musikalischen Strömung hinreißen und spendete dem Gang zum Richtplatz und dem Sabbat wärmeren Beifall als den drei andern Sätzen. Alles in allem war es jedoch leicht zu sehen, daß dieses Werk, welches in Stuttgart so gut aufgenommen, in Weimar so wohl verstanden, in Leipzig

so vielfach besprochen worden war, wenig in die musikalischen und poetischen Gewohnheiten der Dresdener hineinpaßte, daß es sie durch seine Unähnlichkeit mit den ihnen bekannten Symphonien verwirrte, daß sie davon mehr überrascht als entzückt, weniger gerührt als betäubt waren.

Die Dresdener Kapelle, welche lange von dem Italiener Morlachi und dem berühmten Komponisten des Freischütz dirigiert wurde, steht jetzt unter der Leitung der Herren Reißiger und Richard Wagner. In Paris kennen wir von Reißiger kaum etwas anderes als den sanften, melancholischen, unter dem Titel: Webers letzter Gedanke veröffentlichten Walzer; während meines Aufenthaltes in Dresden hat man eine seiner kirchlichen Kompositionen aufgeführt, welche in meiner Gegenwart auf das höchste gepriesen wurde. Ich konnte mich an diesem Lob nicht beteiligen; am Tage der Feier, bei welcher dieses Werk figurierte, fesselten mich quälende Schmerzen ans Bett, und so war es mir leider versagt, es zu hören.

Richard Wagner, der junge Kapellmeister, welcher lange in Paris geweilt hat, aber daselbst nur durch einige Artikel in der *Gazette musicale* bekannt geworden ist, hatte zum ersten Male seine Autorität geltend zu machen, als er mich in den Proben unterstützte; er tat es mit Eifer und sehr gutem Willen. Die Zeremonie, durch welche er der Kapelle vorgestellt und vereidigt wurde, hatte am Tage nach meiner Ankunft stattgefunden, und ich fand ihn im vollen Rausche einer sehr begreiflichen Freude wieder. Nachdem er in Frankreich tausend Entbehrungen und alle mit dem Unbekanntsein verbundenen Schmerzen erduldet hatte, kam Richard Wagner nach seinem Vaterlande, Sachsen, zurück; er war kühn genug, um Dichtung und Komposition zu einer fünfaktigen Oper (Rienzi) zu unternehmen, und hatte das Glück, beides zu vollenden. Dieses Werk errang in Dresden einen glänzenden Erfolg. Bald darauf folgte der Fliegende Holländer, eine dreiaktige Oper, zu welcher er ebenfalls Musik und Worte geschrieben hatte. Wie man auch über das Verdienst dieser Werke denken mag, so muß man zugeben, daß Männer, welche die Fähigkeit besitzen, zweimal diese musikalische und literarische Arbeit mit Erfolg durchzuführen, nicht häufig sind, und daß Wagner einen Beweis seiner Tüchtigkeit gegeben hat,

welcher mehr als genügend ist, um Aufmerksamkeit und Interesse auf ihn zu lenken. Dies hat der König von Sachsen vollkommen begriffen; und am Tage, an welchem er seinem ersten Kapellmeister Richard Wagner als Kollegen gab und damit des letzteren Existenz sicherte, werden wohl die Freunde der Kunst dem König das gesagt haben, was Jean Bart Ludwig dem XIV. antwortete, als dieser dem unerschrockenen Seebären ankündigte, er habe ihn zum Befehlshaber eines Geschwaders ernannt: „Majestät haben wohl getan!"

Da die Oper Rienzi die in Deutschland für die Oper gewöhnlich festgesetzte Zeitdauer bei weitem überschreitet, wird sie jetzt nicht mehr als Ganzes aufgeführt. Man spielt an einem Abend die zwei ersten Akte und am Abend darauf die drei letzten. Ich habe nur diesen letzten Teil aufführen sehen; ich konnte ihn beim einmaligen Hören nicht gründlich genug kennen lernen, um darüber eine bestimmte Meinung zu äußern; ich entsinne mich nur eines schönen Gebets, welches Rienzi (Tichatschek) im letzten Akte singt, und eines Triumphmarsches, welcher ohne sklavische Nachahmung nach dem prächtigen Marsch aus Olympia[1] gebildet ist. Die Partitur des Fliegenden Holländers schien mir bemerkenswert durch ein dunkles Kolorit und gewisse Sturmeffekte, welche der Gegenstand vollkommen motivierte; aber ich habe darin auch einen Mißbrauch des Tremolo bemerken müssen, welcher um so bedenklicher ist, als er mir schon in Rienzi aufgefallen war und bei dem Komponisten eine Gedankenträgheit verrät, gegen welche er sich nicht genug in acht nimmt. Das anhaltende Tremolo ist von allen Orchesterwirkungen diejenige, welche am schnellsten ermüdet; außerdem erfordert es von seiten des Komponisten keine Erfindungsgabe, wenn es weder in den oberen noch in den unteren Stimmen von einem hervortretenden musikalischen Gedanken begleitet ist. Wie dem auch sei, man muß den königlichen Gedanken ehren, welcher einem jungen, mit kostbaren Fähigkeiten begabten Künstler eine vollständige, tätige Protektion bewilligt und ihn damit sozusagen gerettet hat.

---

[1] Oper von Spontini.

Die Verwaltung des Dresdener Theaters hat nichts vernachlässigt, um die Aufführung der beiden Wagnerschen Werke so glänzend wie möglich auszustatten; Dekorationen, Kostüme und Inszenierung können sich mit dem besten messen, was man auf diesem Gebiet in Paris geleistet hat. Frau Devrient, über welche ich anläßlich ihres Auftretens in Berlin ausführlicher zu reden haben werde, spielt in Rienzi die Rolle eines Jünglings; diese Kleidung paßt kaum mehr zu den etwas mütterlichen Formen ihrer Person. Sie schien mir im Fliegenden Holländer viel besser an ihrem Platze, trotz einiger affektierter Stellungen und der gesprochenen Ausrufe, welche sie überall einführen zu müssen glaubt. Aber ein wirkliches, recht reines, recht vollkommenes Talent, welches auf mich einen sehr lebhaften Eindruck machte, ist Wechter, der die Rolle des verdammten Holländers sang. Seine Baritonstimme ist eine der schönsten, welche ich je gehört habe, und er weiß sie als hervorragender Sänger zu gebrauchen; sie hat jenen weichen und zugleich vibrierenden Klang, dessen Ausdrucksfähigkeit so mächtig ist, wenn nur der Künstler mit Gemüt und Empfindung singt, und Wechter besitzt diese beiden Eigenschaften in sehr hohem Maße. Tichatschek ist graziös, leidenschaftlich, glänzend, heroisch und hinreißend in der Partie des Rienzi, in welcher ihm seine schöne Stimme und seine feurigen Augen prächtig zustatten kommen. Fräulein Wiest spielt Rienzis Schwester; sie hat fast nichts zu sagen. Der Komponist hat diese Rolle den Mitteln der Sängerin, für welche er sie schrieb, vollkommen angepaßt.

Nun möchte ich Ihnen eingehend über Lipinski sprechen; doch könnten Sie, mein lieber Ernst, ein so sehr bewunderter, von ganz Europa mit Beifall überschütteter Geiger, ein so aufmerksamer und fleißiger Künstler, von mir nichts Neues über die Natur des Talentes erfahren, welches diesem großen Virtuosen, Ihrem Vorgänger in der Ruhmeslaufbahn, eigen ist. Sie wissen ebensogut und noch viel besser als ich, wie er auf der Geige singt, wie rührend und pathetisch er im hohen Stile ist, und Sie haben schon lange die schönen Stellen aus seinen Concertos in Ihr nie versagendes Gedächtnis eingeprägt. Außerdem ist Lipinski während meines Aufenthalts in Dresden so ausgezeichnet, so eifrig, so aufopfernd für

mich gewesen, daß mein Lob in den Augen vieler Leute der Unparteilichkeit entbehren würde; man würde es (sehr mit Unrecht, ich kann es sagen) eher der Dankbarkeit als einer wirklich bewundernden Regung zuschreiben. Er erntete in meinem Konzert ungeheuern Beifall mit meiner Violinromanze, welche David einige Tage vorher in Leipzig gespielt hatte, und in dem Bratschensolo meiner zweiten Symphonie (Harold).

An diesem zweiten Abend war der Erfolg größer als am ersten; die melancholischen und religiösen Szenen des Harold schienen von vornherein alle Sympathien zu vereinen, und die Bruchstücke aus Romeo und Julia (Adagio und Fest bei Capulet) hatten dasselbe Glück. Was aber auf das Publikum und die Künstler Dresdens den lebhaftesten Eindruck gemacht hat, ist die Kantate Der fünfte Mai, welche von Wechter und dem Chor auf bewundernswerte Art vorgetragen wurde, nach einer deutschen Übertragung, die der unermüdliche Herr Winkler in liebenswürdiger Weise für diese Gelegenheit geschrieben hatte. Das Gedächtnis Napoleons ist heute dem deutschen Volke fast ebenso teuer wie den Franzosen; dies mag wohl die Ursache des tiefen Eindrucks sein, den dieser Gesang in allen Städten, in welchen ich ihn nachher aufführen ließ, hervorbrachte. Der Schluß besonders ist manches Mal Veranlassung zu eigentümlichen Kundgebungen geworden:

Weit von dem Fels fliehen eilig wir schweigend,
Denn auch der Tag gehet nunmehr zur Ruh.[1]

In Dresden lernte ich den fabelhaften englischen Harfenvirtuosen Parish-Alvars kennen, dessen Name noch nicht so bekannt ist, wie er es verdient. Er kam gerade aus Wien. Er ist der Liszt der Harfe! Man stellt sich nicht vor, was er an graziösen oder energischen Effekten, an originellen Läufen, an unerhörten Klangwirkungen zu erreichen vermag, mit einem Instrument, welches in mancher Beziehung doch so beschränkt ist. Seine Phantasie über Moses,[2] deren Form von Thalberg mit soviel Glück nachgeahmt

---

[1] Loin de ce roc nous fuyons en silence,
L'astre du jour abandonne les cieux. . . .

[2] Oper von Rossini.

und dem Klavier angepaßt worden ist, seine Variationen in Flageolett-Tönen über den Chor der Meermädchen aus Oberon, und zwanzig andere Stücke der gleichen Art haben mir ein unbeschreibliches Entzücken bereitet. Der Vorzug der neuen Harfen, daß man mittels einer zweifachen Bewegung der Pedale zwei Saiten auf denselben Ton stimmen kann, hat ihn auf Kombinationen gebracht, welche, wenn man sie geschrieben sieht, ganz und gar unausführbar erscheinen.

Ihre ganze Schwierigkeit besteht jedoch nur in dem erfinderischen Gebrauch der Pedale, durch welchen diese Doppellaute, Synonyme genannt, entstehen. So spielt er mit rasender Geschwindigkeit vierstimmige Läufe, deren aufeinanderfolgende Sprünge eine kleine Terz bilden, weil vermittels dieser Synonyme die Saiten seiner Harfe, anstatt wie gewöhnlich die diatonische Tonleiter Ces-dur darzustellen, folgende Serien in abwärts steigender Reihenfolge geben: aufgelöstes C aufgelöstes C, aufgelöstes A, Ges Ges, Es Es. Parish-Alvars hat während seines Aufenthaltes in Wien einige gute Schüler ausgebildet. Er hat sich eben in Dresden, in Leipzig, in Berlin und in vielen andern Städten hören lassen, in welchen sein außergewöhnliches Talent stets Begeisterung hervorgerufen hat. Worauf wartet er, um nach Paris zu kommen? . . .

Im Dresdener Orchester befindet sich, außer den hervorragenden Künstlern, die ich erwähnt habe, der ausgezeichnete Professor Dotzauer, er steht an der Spitze der Cellisten und muß allein die Verantwortung für die Einsätze der ersten Baßgeige tragen, denn der Kontrabassist, welcher mit ihm zusammenliest, ist zu alt, um auch nur wenige Noten seiner Partie spielen zu können, und gerade noch kräftig genug, um das Gewicht seines Instrumentes zu tragen. Ich habe in Deutschland oft Beispiele jener falsch aufgefaßten Ehrerbietung für die Greise gesehen, wodurch sich die Kapellmeister veranlaßt fühlen, ihnen eine musikalische Tätigkeit, welche schon längst ihre physischen Kräfte übersteigt, zu lassen, und zwar leider so lange zu lassen, bis sie den Tod davon haben. Mehr als einmal mußte ich mich mit meiner ganzen Gefühllosigkeit bewaffnen und mit grausamer Beharrlichkeit einen Ersatz für diese armen Invaliden verlangen. Es gibt in Dresden einen sehr guten

Englischhornspieler. Der erste Oboist hat einen schönen Ton, aber eine altmodische Spielweise und eine Manie, Triller und Gruppetti anzubringen, welche mich, ich gestehe es, tief beleidigt hat. Er erlaubte sich besonders abscheuliche Verzierungen in dem Solo am Anfange des Adagio Auf dem Lande. In der zweiten Probe drückte ich ihm sehr lebhaft meinen Abscheu gegen solche musikalische Niedlichkeiten aus; er unterließ sie boshafterweise in den nächsten Proben, aber es war nur eine Hinterlist, und am Tage des Konzertes, in seiner Sicherheit, daß ich nicht das Orchester anhalten und ihn vor dem Hofe und dem Publikum persönlich zur Rede stellen würde, begann der tückische Oboist seine Niederträchtigkeiten aufs neue und sah mich dabei so spöttisch an, daß ich vor Entrüstung und Wut fast umgefallen wäre.

Unter den Hornisten bemerkt man Herrn Levy, einen Virtuosen, der in Sachsen einen schönen Ruf genießt. Er bedient sich, wie seine Kollegen, eines Ventilhorns, während die Leipziger Kapelle, als einzige unter den norddeutschen Kapellen, dieses noch nicht eingeführt hat. Auch die Trompeten sind in Dresden Ventiltrompeten; sie können unsere Cornets à pistons, welche dort unbekannt sind, vorteilhaft ersetzen.

Die Militärkapelle ist sehr gut; selbst die Trommler sind Musiker; aber die Instrumente mit Rohrblatt, welche ich gehört habe, scheinen mir nicht untadelhaft; die Reinheit ihres Klanges läßt zu wünschen übrig, und der Kapellmeister dieser Regimenter würde wohl daran tun, bei unserm unvergleichlichen Instrumentenmacher Adolphe Sax einige seiner Klarinetten zu bestellen.

Es gibt keine Ophikleiden; die Bässe werden von russischen Fagotten, Schlangenhörnern und Tuben gespielt.

Während ich dieses Dresdener Orchester dirigierte, habe ich oft an Weber gedacht, der es einige Jahre lang geleitet hat; es war damals zahlreicher als heute. Weber hatte es so eingeübt, daß er manchmal in dem *Allegro* der Freischütz-Ouvertüre nur die Bewegung der 4 ersten Takte angab und das Orchester dann bis zu den Orgelpunkten des Schlusses allein spielen ließ. Musiker müssen stolz sein, wenn sie bei einer solchen Gelegenheit sehen, wie ihr Dirigent die Hände in den Schoß legt.

Können Sie glauben, mein lieber Ernst, daß es während der drei Wochen, welche ich in dieser musikalischen Stadt zugebracht habe, keinem Menschen eingefallen ist, mit mir über Webers Familie zu sprechen oder mir nur zu sagen, daß sie in Dresden lebt? Ich wäre so glücklich gewesen, sie kennen zu lernen und ihr ein wenig meine Bewunderung auszusprechen für den großen Komponisten, welcher ihren Namen berühmt gemacht hat! ... Ich erfuhr zu spät, daß ich diese köstliche Gelegenheit verpaßt hatte, und muß hier Frau Weber und ihre Kinder wenigstens bitten, an dem Bedauern, welches ich darüber empfunden habe, nicht zu zweifeln.

Man hat mir in Dresden einige Partituren des berühmten Hasse, genannt der Sachse, gezeigt, welcher früher ebenfalls und während einer langen Zeit über das Schicksal dieser Kapelle zu verfügen hatte. Ich habe darin, wie ich gestehen muß, nichts sehr Bemerkenswertes gefunden; nur ein *Te Deum*, welches ausdrücklich zu einer glorreichen Gedächtnisfeier des sächsischen Hofes komponiert worden war, schien mir prunkhaft und helltönend wie das Geläute großer Glocken in vollem Schwunge. Denjenigen, welche in solchem Falle mit einer mächtigen Klangwirkung zufrieden sind, muß dieses *Te Deum* für schön gelten; mir aber scheint jene Eigenschaft dazu nicht hinreichend. Ganz besonders gerne möchte ich, aber nur in guter Aufführung, einige der zahlreichen Opern kennen lernen, welche Hasse für die Theater Italiens, Deutschlands und Englands schrieb und die ihm seinen weitverbreiteten Ruf erwarben. Warum versucht man in Dresden nicht, wenigstens eine davon neu in Szene zu setzen? Es wäre ein interessantes Experiment, vielleicht eine Auferstehung. Hasses Leben muß sehr ereignisreich gewesen sein; vergebens habe ich versucht, es kennen zu lernen. Ich habe über ihn nichts gefunden als gewöhnliche Biographien, welche das wiederholten, was ich schon wußte, und von dem, was ich erfahren wollte, kein Wort sagten. Er ist soviel gereist, hat solange in der heißen Zone und an den Polen, das heißt in Italien und England, gelebt! In seinen Beziehungen zu dem Venezianer Marcello, in seiner Liebe zu Faustina, die er heiratete und welche in seinen Opern die Hauptrollen sang; in ihren ehelichen Zwisten, einem Krieg zwischen Komponisten und Sängerin, in welchem stets

der Herr Sklave war und die Vernunft unrecht hatte; in dem allem muß ein interessanter Roman liegen. Vielleicht hat es auch gar nichts Derartiges gegeben; wer weiß? Faustina mag als sehr menschliche Diva, als bescheidene Sängerin, tugendhafte Gattin gelebt haben; sie mag musikalisch, ihrem Gatten und ihren Rollen treu gewesen sein, ihren Rosenkranz gesprochen und Strümpfe gestrickt haben, wenn sie nichts zu tun hatte. Hasse schrieb, Faustina sang; sie verdienten beide viel Geld und gaben es nicht aus. Man hat das schon erlebt, man erlebt es noch; wenn Sie heiraten, wünsche ich, daß Sie es so treffen.

Als ich Dresden verließ, um nach Leipzig zurückzukehren, schrieb mir Lipinski, welcher gehört hatte, daß Mendelssohn für das Wohltätigkeitskonzert mein *Finale* aus Romeo und Julia einstudiere, er habe die Absicht, dazu zu kommen, wenn der Intendant ihm einige Tage Urlaub bewilligen würde. Ich hielt dieses Versprechen nur für eine sehr liebenswürdige Schmeichelei; aber stellen Sie sich meinen Ärger vor: Am Tage des Konzerts, in welchem, wie ich in meinem letzten Briefe erwähnte, das *Finale* nicht aufgeführt werden konnte, sehe ich Lipinski ankommen. . . . Er war fünfunddreißig Meilen gefahren, um dieses Stück zu hören! . . . Das ist ein Musiker, der die Musik liebt! . . . Doch Sie, lieber Ernst, wird dieser Zug nicht in Erstaunen setzen; Sie würden dasselbe tun, das weiß ich sicher; Sie sind ein Künstler!

Adieu, Adieu.

An Heinrich Heine.

Sechster Brief.

Braunschweig. — Hamburg.

Es sind mir in dieser guten Stadt Braunschweig allerlei Annehmlichkeiten begegnet; deshalb hatte ich zuerst daran gedacht, einen meiner persönlichen Feinde mit diesem Bericht zu beglücken, das würde ihm Vergnügen bereitet haben! . . . . während Ihnen, mein lieber Heine, die Beschreibung dieses Musikfestes vielleicht

Kummer verursachen wird. Die Immoralisten behaupten, es läge in jedem Glück, welches uns begegnet, etwas Unangenehmes für unsere besten Freunde; aber ich glaube nicht daran! Es ist eine niederträchtige Verleumdung, und ich kann beschwören, daß einigen meiner Freunde ebenso unerwartete wie glänzende Glücksgaben in den Schoß gefallen sind, ohne daß mir das im geringsten etwas gemacht hätte!

Genug! Wir wollen das dornenvolle Gebiet der Ironie nicht betreten, wo im Schatten der Riesennesseln Wermut und Wolfsmilch blühen, wo Vipern zischen und Kröten quaken, wo das Wasser der Seen siedet, die Erde erzittert, der Abendwind brennt, und Abendwolken geräuschlose Blitze entsenden! Denn wozu sollte man sich die Lippen verbeißen, unter halbgeschlossenen Lidern grünliche Augäpfel verbergen, leise mit den Zähnen klappern und dem Freunde, mit dem man sich unterhält, einen Sitz anbieten, welcher mit einem heimtückischen Stachel versehen oder mit einem Klebstoff geschmiert ist, wenn die Seele nichts Bitteres enthält, und die Gedanken mit reizenden Erinnerungen überfüllt sind, wenn man das Herz voll der Dankbarkeit und harmlosen Freude fühlt, wenn man sich hundert Ruhmesgöttinnen wünscht, welche mit Riesentrompeten allen, die uns teuer sind, verkünden: Einen Tag bin ich glücklich gewesen! Ich bin durch eine Regung kindischer Eitelkeit dazu verleitet worden, in dieser Weise anzufangen; ohne es zu merken, versuchte ich, Sie nachzuahmen, Sie den unnachahmlichen Meister der Ironie. Es soll nicht mehr vorkommen. Im Laufe unserer Unterhaltung habe ich zu oft bedauert, daß ich nicht imstande war, Sie zum ernsten Stile zu zwingen oder die krampfhafte Bewegung Ihrer Krallen gerade in den Augenblicken festzuhalten, in denen Sie die schönsten Sammetpfötchen zu machen glaubten, Sie Tigerkatze, *leo quaerens quem devoret*[1].

Und doch, wieviel Empfindung, wieviel Phantasie ohne Bitterkeit ist in Ihren Werken verbreitet! wie können Sie, wenn es Ihnen gefällt, in Dur singen! wie sieht man Ihre Begeisterung hervorquellen und überfließen, wenn die Bewunderung Sie unversehens

[1] Löwe, der da suchet, welchen er verschlinge.

ergreift, und Sie sich vergessen! Welch unendliche Zärtlichkeit atmet in einer geheimen Falte Ihres Herzens für dieses Land, das Sie so sehr verspottet haben, für das Vaterland des träumerischen Genies, mit einem Wort für dieses Deutschland, das von Ihnen alte Großmutter genannt wird und Sie trotz allem so lieb hat!

Ich habe dies wohl an dem traurigen, gerührten Tone gesehen, mit welchem es mir während meiner Reise von Ihnen gesprochen hat. Ja es liebt Sie; seine ganze Zärtlichkeit ist auf Sie gerichtet. Seine älteren Söhne, seine großen Söhne, seine berühmten Männer sind tot; es rechnet nur noch auf Sie, den es lächelnd sein böses Kind nennt. Von ihm, von den ersten romantischen Gesängen, welche Ihre Kinderjahre gewiegt haben, ist Ihnen die reine erhabene Empfindung für die musikalische Kunst eingegeben worden; und erst als Sie Deutschland verlassen, die Welt durchreist und viel gelitten haben, sind Sie unbarmherzig und spöttisch geworden.

Es würde Ihnen leicht sein, ich weiß es, aus der Beschreibung, welche ich über meinen Aufenthalt in Braunschweig beginnen will, eine ungeheure Karikatur zu machen; und doch, sehen Sie, welches Vertrauen ich in Ihre Freundschaft setze, oder wie die Furcht vor der Ironie verschwindet, gerade Ihnen widme ich sie.

. . . . . Im Augenblick meiner Abreise aus Leipzig erhielt ich von Meyerbeer einen Brief, welcher mich benachrichtigte, daß man sich vor einem Monate nicht um meine Konzerte kümmern könne. Der große Meister empfahl mir, diese Verzögerung zu einer Reise nach Braunschweig zu benutzen, wo ich, wie er sagte, ein Staatsorchester finden würde. Ich befolgte diesen Rat, ohne jedoch zu ahnen, daß ich mich nachher so freuen würde, es getan zu haben. Ich kannte in Braunschweig keinen Menschen; auch wußte ich gar nichts von der Stimmung der Künstler gegen mich und der Geschmacksrichtung des Publikums. Aber schon der Gedanke, daß die Gebrüder Müller an der Spitze der Kapelle standen, hätte genügt, um mir volles Vertrauen einzuflößen, abgesehen von der so ermutigenden Meinung Meyerbeers. Ich hatte sie auf ihrer letzten Reise nach Paris gehört und betrachtete die Aufführung der Beethovenschen Quartette durch diese vier Virtuosen als eines der größten Wunder der modernen Kunst.

Die Familie Müller stellt in der Tat das Ideal des Beethovenschen Quartetts dar, wie die Familie Bohrer das Idealtrio.

Die Vollkommenheit des Zusammenspiels, die Einheitlichkeit in der Empfindung, die Tiefe des Ausdrucks, die Reinheit des Stiles, die Erhabenheit, Kraft, Verve und Leidenschaft sind noch niemals und an keinem Ort der Welt auf eine solche Höhe getrieben worden. Eine derartige Wiedergabe dieser erhabenen Werke gibt uns, glaube ich, den genauesten Begriff von dem, was Beethoven dachte und empfand, als er sie schrieb. Sie ist das Echo der schöpferischen Eingebung! sie ist der Rückprall des Genies!

Diese musikalische Familie Müller ist übrigens zahlreicher, als ich dachte; ich habe im Braunschweiger Orchester sieben Künstler, Söhne und Neffen dieses Namens, gezählt. Georg Müller ist Kapellmeister; sein älterer Bruder Karl ist nur Konzertmeister, doch sieht man an der Ehrerbietung, mit welcher ein jeder auf ihn hört, wenn er eine Bemerkung macht, daß man in ihm den Führer des berühmten Quartetts zu schätzen weiß. Der zweite Konzertmeister ist Herr Freudenthal, ein verdienstvoller Violinvirtuose und Komponist; als ich in Braunschweig aus dem Wagen stieg, kam mir ein sehr liebenswürdiger junger Mann entgegen, Herr Zinkeisen, einer der ersten Geiger des Orchesters, welcher so gut Französisch spricht wie Sie und ich, und mich auf der Poststation erwartete, um mich gleich bei der Ankunft zum Kapellmeister zu führen. Diese Aufmerksamkeit, dieses Zuvorkommen schienen mir von günstiger Bedeutung. Herr Zinkeisen hatte mich manchmal in Paris gesehen und erkannte mich trotz des erbärmlichen Zustandes, in welchen ich durch die Kälte geraten war; denn ich hatte die Nacht in einer Wagenabteilung zugebracht, welche jedem Winde offen stand, um dem Geruch und dem Rauch von sechs abscheulichen Pfeifen, die im Innern beständig in Tätigkeit waren, zu entgehen. Ich bewundere die in Deutschland herrschenden Polizeivorschriften: Es ist bei Strafe verboten, auf den Straßen und öffentlichen Plätzen zu rauchen, wo diese angenehme Beschäftigung keinen Menschen belästigen kann; geht man aber ins Kaffeehaus, so wird da geraucht; zur Table d'hote, so wird geraucht; in den Postwagen, so wird geraucht; kurz, überall wird man von der

höllischen Pfeife verfolgt. — Sie sind ein Deutscher, lieber Heine, und rauchen nicht, das ist nicht das geringste Ihrer Verdienste, glauben Sie mir, die Nachwelt wird es ihnen nicht anrechnen, aber viele Zeitgenossen und alle Zeitgenossinnen werden Ihnen dafür dankbar sein.

Karl Müller empfing mich mit jenem ernsten, ruhigen Wesen, welches mich manchmal in Deutschland erschreckt hat, weil ich darin ein Zeichen der Gleichgültigkeit und Kälte zu finden glaubte; doch hat man ihm weniger zu mißtrauen als unseren französischen Kundgebungen, so voll des Lächelns und der schönen Worte, mit welchen wir einen Fremden empfangen, der nach fünf Minuten aus unseren Gedanken schwindet. Weit davon entfernt: nachdem der Konzertmeister mich gefragt hatte, auf welche Art ich mein Orchester zusammenstellen wolle, ging er sogleich zu seinem Bruder und verständigte sich mit ihm über die Mittel und Wege, die Zahl von Streichinstrumenten, welche ich für notwendig erachtet hatte, zusammenzubringen und an Dilettanten sowie an Künstler, welche der Kapelle nicht angehörten, jedoch würdig waren, sich ihr anzuschließen, eine Aufforderung ergehen zu lassen. Schon am folgenden Tage hatte er mir ein Orchester gebildet, zahlreicher als dasjenige der Pariser Oper, und dessen Mitglieder nicht nur sehr geschickt, sondern auch von unvergleichlichem Eifer und Feuer beseelt waren. Die Frage, wie Harfe, Ophikleïde und Englischhorn zu beschaffen seien, tauchte wieder auf, wie in Weimar, Leipzig und Dresden. (Ich erzähle Ihnen alle diese Einzelheiten, um Ihnen einen Ruf als Musiker zu machen.) Ein Mitglied des Orchesters, Herr Leibrock, ein vortrefflicher, in der Musikliteratur sehr bewanderter Künstler, hatte sich erst seit einem Jahre mit dem Studium der Harfe befaßt und fürchtete sich infolgedessen sehr vor der Probe, auf welche ihn meine zweite Symphonie stellen sollte. Glücklicherweise ist die Harfenpartie in Harold außerordentlich leicht, und Herr Leibrock arbeitete während fünf oder sechs Tagen so sehr, daß er seine Aufgabe mit Ehren bis ..... zur Generalprobe durchführte. Am Konzertabend jedoch wurde er im entscheidenden Augenblick von einer panischen Furcht ergriffen, blieb im Vorspiel plötzlich stecken und ließ Karl Müller, welcher das Bratschensolo ausführte, allein spielen.

Dies war der einzige Unfall, den wir zu bedauern hatten, ein Unfall, welchen das Publikum übrigens nicht bemerkte, über welchen sich aber Herr Leibrock noch mehrere Tage darauf bittere Vorwürfe machte, trotz meiner Bemühungen, ihm seine Gedanken darüber auszureden. Es gab in Braunschweig keinerlei Ophikleïde; als Ersatz bot man mir zunächst eine Baßtuba an (ein prachtvolles tiefgestimmtes Instrument, über welches ich gelegentlich der Berliner Militärkapellen zu sprechen haben werde); allein der junge Mann, welcher darauf spielte, schien den Mechanismus nicht sehr gut zu beherrschen und kannte nicht einmal den wirklichen Umfang des Instruments; dann wurde mir ein russisches Fagott gezeigt, welches der Spieler Kontrafagott nannte. Ich hatte sehr viel Mühe, ihn über das Wesen und den Namen seines Instruments aufzuklären, dessen Töne so herauskommen, wie sie geschrieben sind, und welches wie die Ophikleïde mit einem Mundstück gespielt wird; während das Kontrafagott, ein transponierendes Instrument mit Rohrblatt, nichts anderes ist, als ein großes Fagott, welches fast die ganze Skala des gewöhnlichen Fagotts um eine Oktave tiefer spielt. Wie dem auch sei, das russische Fagott wurde angenommen, um, so gut und schlecht es gehen wollte, die Ophikleïde zu ersetzen. Es war kein Englischhorn vorhanden, die Soli wurden für eine Oboe eingerichtet, und wir begannen mit den Orchesterproben, während der Chor in einem andern Saale übte. Ich muß hier sagen, daß ich bis zu diesem Tage in Frankreich, Belgien oder Deutschland noch keine Vereinigung von hervorragenden Künstlern gesehen habe, welche so aufopfernd, so aufmerksam und der unternommenen Aufgabe so leidenschaftlich ergeben waren. Nach der ersten Probe, in welcher sie sich von den Schwierigkeiten meiner Symphonie einen Begriff machen konnten, wurde die Losung für die nächsten Proben erteilt: man kam überein, mich über die Anfangsstunde derselben zu täuschen, und jeden Morgen (ich erfuhr es erst nachher) versammelte sich die Kapelle eine Stunde vor meiner Ankunft, um die gefährlichsten Stellen und Rhythmen zu üben. Deshalb fiel ich von einem Erstaunen ins andere, als ich Tag für Tag die raschen Fortschritte in der Ausführung sah und die stürmische Sicherheit, mit welcher sich die ganze Instrumentenmasse auf Schwierigkeiten

warf, an welche mein Pariser Orchester, diese junge Garde der großen Armee, sich lange Zeit nur mit einer gewissen Vorsicht gewagt hat. Ein einziges Stück beunruhigte Karl Müller sehr: das *Scherzo* aus Romeo und Julia (die Königin Mab). Ich hatte den Bitten des Herrn Zinkeisen, welcher dieses *Scherzo* in Paris gehört hatte, nachgegeben und, zum ersten Male seit meiner Ankunft in Deutschland, es auf das Programm zu setzen gewagt.

„Wir werden so viel arbeiten", hatte er mir gesagt, „daß wir damit fertig werden". In der Tat traute er der Kraft des Orchesters nicht zuviel zu, und die Königin Mab, in ihrem kleinen Wagen, geführt von dem summenden Insekte der Sommernächte und im dreifachen Galopp ihrer winzigen Pferde dahinfliegend, konnte dem Braunschweiger Publikum ihre munteren Streiche und die tausend Launen ihrer Bewegungen vorführen. Sie werden aber meine Unruhe in dieser Beziehung verstehen, Sie, der Dichter der Feen und Gespenster; Sie, der natürliche Bruder jener graziösen und boshaften Kreaturen; Sie wissen zu gut, aus welchem dünnen Faden die Gaze ihres Schleiers gewoben ist, und wie klar der Himmel sein muß, damit ihr bunter Schwarm sich im blauen Schimmer des Nachtgestirns frei ergehen kann. Nun! trotz unserer Befürchtungen wußte sich das Orchester vollkommen der entzückenden Shakespeareschen Phantasie anzupassen und machte sich so klein und so behende, so fein und so zart, daß die winzige Königin, wie ich glaube, nie glücklicher und von zarteren Harmonien begleitet, ihren Lauf genommen hat.

Im *Finale* von Harold dagegen, in dieser rasenden Orgie, in welcher die Wonnen des Weines, des Blutes, der Freude und der Wut zusammenwirken, in welcher der Rhythmus bald zu stolpern, bald wild vorwärts zu drängen scheint, in welcher wie aus metallenem Munde Flüche geschleudert werden und Gotteslästerungen auf flehende Stimmen antworten, in welcher man lacht, trinkt, schlägt, zerbricht, tötet und schändet, kurz sich nach Räuberart vergnügt, war das Orchester zu einem wirklichen Pandämonium geworden; es lag in seiner rasenden Verve etwas Übernatürliches und Erschreckendes; Violinen, Bässe, Posaunen, Pauken und Becken, alles sang, stürzte, brüllte in teuflischer Ordnung und Einigkeit,

während die Solobratsche, der träumerische Harold, vor Schrecken die Flucht ergreifend, in der Ferne noch einige zitternde Töne seines Abendgesanges hören ließ. Ach! welch ein Beben im Herzen! Welch wildes Schaudern, als ich dieses erstaunliche Orchester dirigierte, in welchem ich alle meine Pariser Löwen, feuriger als je, wiederzufinden glaubte!!! Ihr kennt nichts Ähnliches, Ihr Dichter, die Ihr nie von solchen Stürmen des Lebens mitgerissen werdet! Ich hätte die ganze Kapelle auf einmal umarmen mögen und konnte nur (allerdings auf Französisch, doch mußte mich der Ausdruck verständlich machen) ausrufen: „Großartig! Ich danke Ihnen, meine Herren, und bewundre Sie! Sie sind vollkommene Räuber!"

Die gleichen heftigen Eigenschaften kamen in der Ausführung der Ouvertüre zu Benvenuto zum Ausdruck; und doch waren Stücke von entgegengesetztem Stile, wie die Einleitung zu Harold, der Pilgerzug und die Serenade, niemals mit mehr ruhiger Erhabenheit und religiöser Klarheit wiedergegeben worden. Der Satz aus Romeo (Fest bei Capulet) gehört seinem Charakter nach zu den wirbelnden Stücken; er wurde daher, wie wir in Paris sagen, „im Sturm genommen".

Sie hätten in den Pausen während der Proben das erhitzte Aussehen aller Gesichter sehen sollen! . . . Einer der Musiker, Schmidt (die dröhnende Baßgeige), hatte sich am Anfang der Pizzikatostelle der Orgie die Haut des rechten Zeigefingers geritzt; aber ohne daran zu denken, wegen einer solchen Kleinigkeit stecken zu bleiben, und trotz des fließenden Blutes spielte er einfach mit einem andern Finger weiter. Das heißt man bei den Soldaten „durchs Feuer gehen."

Während wir uns diesen Erholungen hingaben, studierte seinerseits der Chor, ebenfalls mit großer Anstrengung, aber mit anderem Resultat die Bruchstücke meines *Requiems*. Das *Offertorium* und das *Quaerens me* waren schließlich gegangen; aber das *Sanctus*, dessen Solo von dem ersten Operntenor Schmetzer, einem ausgezeichneten Musiker, gesungen werden sollte, bot ein unüberwindliches Hindernis. Das für drei Frauenstimmen gesetzte *Andante* dieses Stückes enthält einige harmonische Modulationen, welche die Dresdener Choristinnen sehr gut begriffen hatten, für

die aber, wie es scheint, die musikalische Intelligenz der Braunschweiger Sängerinnen nicht hinreicht. Nachdem sie drei Tage lang vergeblich versucht hatten, den Sinn und die Einsätze zu erfassen, schickten mir diese Unglücklichen in ihrer Verzweiflung eine Deputation, um mich anzuflehen, sie nicht einer öffentlichen Blamage auszusetzen und mich zu veranlassen, das schreckenerregende *Sanctus* vom Anschlagzettel zu streichen. Ich mußte nachgeben, tat es aber nur mit Bedauern, besonders Schmetzers wegen, dessen sehr hoher Tenor für diesen Engelsgesang sehr gut paßt und der ein Vergnügen daran fand, ihn vorzutragen.

Nun ist alles bereit, und trotz Karl Müllers Besorgnis um das *Scherzo*, welches er noch üben möchte, gehen wir ins Konzert, um die Eindrücke zu studieren, welche diese Musik hervorbringen wird. Ich muß Ihnen vorher sagen, daß ich auf Anraten des Kapellmeisters zu den Proben etwa zwanzig Personen eingeladen hatte, welche an der Spitze der Dilettanten Braunschweigs standen. Diese waren eine tägliche, lebendige Reklame, welche sich in der Stadt verbreitete und die Neugierde des Publikums aufs höchste reizte; daher das eigentümliche Interesse, welches selbst die Leute des Volks für die Vorbereitungen zu dem Konzerte zeigten, und die Fragen, welche sie an die bevorzugten Zuhörer stellten: — „Was ist heute morgen in der Probe vorgekommen? ... Ist er zufrieden? ... Er ist also Franzose? ... Aber die Franzosen komponieren doch nur komische Opern? ... Die Choristen finden ihn sehr böse! ... Er hat gesagt, die Choristinnen sängen wie Tänzerinnen! ... Wußte er denn, daß die *Soprani* des Chors zum Ballett gehören? ... Ist es wahr, daß er mitten in einem Stücke den Posaunen eine Verbeugung gemacht hat? ... Der Orchesterdiener versichert, er habe in der gestrigen Probe zwei Flaschen Wasser, eine Flasche Weißwein und drei Gläser Kirschwasser getrunken! ... Warum sagt er so oft zum Kapellmeister: Cäsar! Cäsar! (c'est ça, c'est ça!)[1] usw."

Kurzum, das Theater war lange vor der festgesetzten Zeit von einer ungeduldigen, bereits zu meinen Gunsten gestimmten Menge bis auf den letzten Platz besetzt.

---

[1] Richtig, richtig!

Die Stunde schlägt; das Orchester ist schon am Platze; ich trete auf das Podium, gehe durch die Reihen der Violinen, nähere mich dem Dirigentenpult. Denken Sie sich meinen Schrecken, als ich sehe, daß dieses mit einer großen Blättergirlande bekränzt ist. „Das werden wohl die Musiker sein", sagte ich mir, „welche mich da kompromittiert haben. Welche Unvorsichtigkeit, so die Bärenhaut zu verkaufen, ehe man das Tier erlegt hat! und wenn nun das Publikum nicht ihrer Meinung ist, bin ich schön daran! Diese Kundgebung würde in Paris genügen, um einen Künstler unmöglich zu machen". Indessen wird die Ouvertüre mit lautem Beifall aufgenommen; man verlangt zum zweiten Male den Gang zum Richtplatz; die Orgie berauscht den ganzen Saal; das *Offertorium* mit seinem auf zwei Noten geschriebenen Chor und das *Quaerens me* scheinen die frommen Seelen sehr zu rühren; Karl Müller wird in der Violinromanze applaudiert; die Fee Mab erregt höchstes Erstaunen; ein Lied mit Orchesterbegleitung wird *da capo* verlangt, und das Fest bei Capulet beschließt feurig den Abend. Kaum war der letzte Akkord erklungen, als der Saal von einem furchtbaren Getöse erschüttert wurde: die ganze Masse des Publikums schrie, im Parket, in den Logen, überall; die Trompeten, Hörner und Posaunen des Orchesters schmetterten, jedes in einer beliebigen Tonart, Fanfaren hinaus, während die Streicher mit dem Bogen auf dem Holz ihrer Geigen und Kontrabässe klapperten, und auch die Schlaginstrumente so laut wie möglich mitmachten.

Es gibt in der deutschen Sprache einen Ausdruck (Tusch), um diese eigentümliche Art des Beifalls zu bezeichnen. Als ich sie unvorbereitet zum ersten Male hörte, war meine erste Empfindung Zorn und Abscheu; man verdarb mir damit den ganzen musikalischen Eindruck, welchen ich eben erhalten hatte, und ich trug es beinahe den Künstlern nach, daß sie mir ihre Befriedigung durch solchen Spektakel bezeugten. Wie hätte mich aber ihre Huldigung nicht rühren sollen, als der Kapellmeister Karl Müller, mit Blumen beladen, sich mir näherte und auf Französisch sagte: „Erlauben Sie mir, Ihnen im Namen der herzoglichen Kapelle diese Kränze zu überreichen und auf Ihre Partituren zu legen!"

Bei diesen Worten schrie das Publikum doppelt so laut, das

Orchester wiederholte seine Fanfaren. ... Der Taktstock fiel mir aus den Händen, ich wußte nicht mehr, wie mir war.

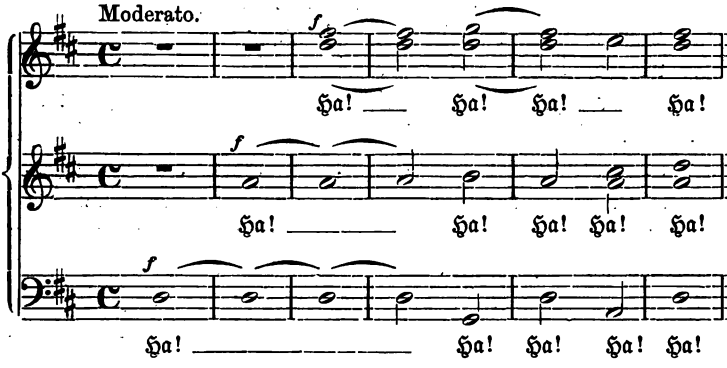
Lachen Sie doch ein wenig, ja? Genieren Sie sich nicht. Es wird Ihnen wohl tun, und mir kann es nicht schaden; übrigens bin ich noch nicht zu Ende, und es würde Ihnen zu schwer werden, meinen Lobgesang bis zum Schluß zu hören, ohne mich ein wenig mit Ihren Krallen zu ritzen. ... Nun, Sie sind heute nicht allzu boshaft; ich fahre fort. Ich war soeben aus dem Theater getreten, schwitzend und dampfend, als ob ich in den Styx getaucht worden wäre, und wußte in meiner Verwirrung und meinem Entzücken nicht, welchem der Gratulierenden ich zuerst antworten sollte, als man mich benachrichtigte, daß eine Gesellschaft von Künstlern und Dilettanten mir zu Ehren ein Festessen von hundertfünfzig Gedecken in meinem Hotel bestellt hatte. Ich mußte wohl hingehen.

Bei meinem Eintreten fängt der Applaus von neuem an, französische und deutsche Ansprachen folgen aufeinander; ich tue mein Bestes, um auf die, welche ich verstehe, zu antworten, und bei jedem „Hoch!“ erschallt aus hundertfünfzig Kehlen ein mehrstimmiges Hurra von schönster Wirkung. Zuerst setzen die Bässe mit D ein, die Tenöre kommen mit A nach, dann intonieren die Damen mit Fis und lassen so den D dur-Akkord hören, welchem gleich darauf die vier Akkorde: Unterdominante, Tonika, Dominante, Tonika folgen, deren Verkettung also erst einen plagalen und dann einen Hauptschluß bildet. Diese harmonische Salve ertönt in ihrer breiten Bewegung mit Pomp und Majestät; es ist sehr schön: dies wenigstens ist eines musikalischen Volkes wahrhaft würdig.

Was soll ich Ihnen sagen, lieber Heine? Auf die Gefahr hin, daß Sie mich für höchst naiv und einfältig halten, muß ich Ihnen gestehen, daß mich all diese wohlwollenden Kundgebungen, all dieses sympathievolle Getöse außerordentlich glücklich machten. Diese Freude kann natürlich für den Komponisten nicht mit derjenigen verglichen werden, welche er empfindet, wenn er ein wunderbares Orchester dirigiert, das mit Begeisterung eines seiner geliebten Werke ausführt; allein die eine und die andere gehen gut zusammen, und nach einem solchen Konzert kann eine derartige Sitzung nichts verderben. Sie sehen, ich bin den Künstlern und Dilettanten der

Stadt Braunschweig zu großem Dank verpflichtet; ich stehe auch tief in der Schuld ihres ersten Musikkritikers, Herrn Robert Griepenkerl, welcher durch eine gelehrte Broschüre über mich mit einer Leipziger Zeitung in eine lebhafte Polemik geraten ist und, wie ich glaube, von der Kraft und Richtung der musikalischen Strömung, welche mich fortreißt, einen richtigen Begriff gegeben hat.

Reichen Sie mir also die Hand, und lassen wir auf die Stadt Braunschweig ein Hurra auf deren Lieblingsakkorde erschallen:



es leben die kunstsinnigen Städte!

Es tut mir leid, lieber Dichter, aber nun sind Sie als Musiker kompromittiert.

Jetzt kommt Ihre Geburtsstadt an die Reihe, Hamburg, diese gleich der alten Pompeia verwüstete Stadt, die aber mächtig aus ihrer Asche neu ersteht und ihre Wunden mutig verbindet! ... Gewiß, auch über sie kann ich mich nur lobend aussprechen. Hamburg hat reiche musikalische Mittel, Gesangvereine, philharmonische Gesellschaften, Militärkapellen usw.

Das Theaterorchester ist zwar aus Sparsamkeitsrücksichten in äußerst kleinliche Verhältnisse eingeschränkt worden, allein ich hatte dem Direktor im voraus meine Bedingungen gestellt, und man bot mir ein Orchester, welches in Beziehung auf Anzahl und Talent der Künstler sehr schön war, dank einer reichlichen Verstärkung der Streichinstrumente, sowie meiner erfolgreichen Bemühungen, für zwei oder drei fast hundertjährige Invaliden, denen das Theater

seine Anhänglichkeit bewahrt, einen Urlaub zu erwirken. Ich muß gleich eine eigentümliche Tatsache hervorheben: es gibt in Hamburg einen ausgezeichneten Harfenisten, welcher mit einem sehr guten Instrument versehen ist! Ich fing an zu verzweifeln, jemals dem einen oder andern in Deutschland wieder zu begegnen. Ich fand dort auch eine starke Ophikleide, aber ich mußte auf das Englischhorn verzichten.

Der erste Flötist (Cantal) und der erste Geiger (Lindenau) sind Künstler ersten Ranges. Der Kapellmeister (Krebs) waltet seines Amtes mit jener Strenge, welche ich gern bei Dirigenten antreffe. Er hat mich während unserer langwierigen Proben sehr freundlich unterstützt. Die Sängertruppe des Theaters war zur Zeit meiner Durchreise ziemlich gut zusammengesetzt; sie hatte drei verdienstvolle Künstler: einen Tenor, welcher, wenn auch nicht eine außergewöhnliche Stimme, so doch Geschmack und Methode hat; einen geläufigen Sopran, Fräulein ... Fräulein ... Meiner Treu, ich habe ihren Namen vergessen (diese junge Gottheit hätte mir die Ehre angetan, in meinem Konzert zu singen, wenn ich bekannter gewesen wäre. — *Hosanna in excelsis*!) und endlich Reichel, den gewaltigen Baß, dessen Stimme mit einer ungeheuern Kraft und prachtvollen Klangfarbe einen Umfang von anderthalb Oktaven verbindet! Reichel ist außerdem ein wunderschöner Mann, er ist für Gestalten wie Saraſtro, Moſes und Bertram wie geschaffen. Frau Cornet, die Gattin des Direktors, eine vollkommen musikalische Sängerin, deren umfangreiche Sopranstimme einen ungewöhnlichen Glanz gehabt haben muß, war nicht engagiert; sie trat nur in einigen Vorstellungen auf, welche ihre Mitwirkung erforderten. Ich habe sie in der Zauberflöte als Königin der Nacht bewundert, eine schwierige Partie, welche in jenem höchsten Register geschrieben ist, das nur wenige Sängerinnen beherrschen. Der Chor, obgleich ziemlich schwach und wenig zahlreich, fand sich doch mit den Stücken, welche ich ihm anvertraut hatte, gut ab. Der Zuschauerraum des Hamburger Opernhauses ist sehr groß; ich fürchtete seine Dimensionen, da ich ihn dreimal leer gefunden hatte, bei der Vorstellung von der Zauberflöte, Moſes[1] und *Linda di Chamouny*.[2] Ich

[1] Oper von Rossini.

[2] Oper von Donizetti.

war daher angenehm überrascht, ihn gut besetzt zu sehen, als ich mich dem Hamburger Publikum vorstellte.

Eine ausgezeichnete Aufführung, eine zahlreiche, verständnisvolle und warm empfindende Zuhörerschaft machten dieses Konzert zu einem der besten, welche ich in Deutschland veranstaltet habe. Harold und die Kantate Der fünfte Mai, welche Reichel mit tiefem Gefühl sang, waren darin die Glanzpunkte. Nach diesem Stück richteten zwei Musiker, die in der Nähe meines Pultes saßen, in französischer Sprache folgende Worte an mich, von welchen ich sehr gerührt war:

„Ach! mein Herr! unsere Hochachtung! unsere Hochachtung! ..." Mehr konnten sie nicht sagen. Alles in allem ist das Hamburger Orchester mein Freund geblieben, worauf ich nicht wenig stolz bin, das kann ich Ihnen versichern. Krebs allein hat in sein Lob einen eigentümlichen Vorbehalt gelegt: „Mein Lieber", sagte er, „in einigen Jahren wird Ihre Musik in Deutschland die Runde machen, sie wird populär werden, und das ist ein großes Unglück! Welche Nachahmungen wird sie mit sich bringen! welchen Stil! welche Torheiten! Für die Kunst wäre es besser, wenn Sie nie geboren wären!"

Wir wollen doch hoffen, daß diese armen Symphonien nicht so ansteckend sind, wie es ihm zu sagen beliebt, und daß niemals aus ihnen das gelbe Fieber oder die Cholera entstehen wird.

Und nun, Heine, Heinrich Heine, berühmter Gedankenhändler, Neffe des Herrn Salomo Heine, des Verfassers so vieler Gedichte in Form von Goldklumpen, habe ich Ihnen nichts mehr zu sagen und ... empfehle mich Ihnen.

An Fräulein Bertin.

Siebenter Brief.

Berlin.

Vor allen Dingen muß ich Sie, mein Fräulein, um gütige Nachsicht anflehen, für den Brief, welchen ich so frei bin, an Sie zu

schreiben; ich habe allzugroße Ursache, die Gemütsstimmung zu fürchten, in welcher ich mich befinde. Seit einigen Tagen hat mich ein Anfall von „schwarzer Philosophie“ ergriffen, und Gott weiß, zu welchen trüben Gedanken, abgeschmackten Urteilen und sonderbaren Erzählungen er mich unfehlbar führen wird .... wenn er anhält. Sie wissen vielleicht noch nicht genau, worin die schwarze Philosophie besteht? .... Sie ist das Gegenteil der „weißen Magie“, nicht mehr und nicht weniger.

Durch die weiße Magie errät man, daß Viktor Hugo ein großer Dichter ist; daß Beethoven ein großer Musiker war; daß Sie zugleich musikalisch und dichterisch beanlagt sind; daß Janin ein geistreicher Mann ist; daß, wenn eine schöne und gut aufgeführte Oper durchfällt, das Publikum nichts davon verstanden hat; daß, wenn sie Erfolg hat, das Publikum ebensowenig davon verstanden hat; daß das Schöne selten ist; daß das Seltene nicht immer schön ist; daß das Recht des Stärkeren das beste Recht ist; daß Abd-el-Kader unrecht hat und O'Connell auch; daß die Araber entschieden keine Franzosen sind; daß die Friedensbewegung eine Dummheit ist; und noch mehr solche verwickelte Sätze. Durch die schwarze Philosophie kommt man so weit, an allem zu zweifeln, sich über alles zu verwundern; man sieht liebliche Bilder verkehrt und scheußliche Gegenstände in ihrer richtigen Stellung; man murrt unaufhörlich, lästert das Leben, flucht dem Tode; man empört sich, wie Hamlet, darüber, daß die Asche des großen Cäsar dazu dienen könne, ein Mauerloch zu verstopfen; man würde sich noch mehr entrüsten, wenn die Asche der Elenden allein sich zu dieser erbärmlichen Verwendung eignen sollte; man bedauert den armen Yorick, weil er über das dumme Gesicht, welches er nach seinem fünfzehnjährigen Aufenthalt unter der Erde macht, nicht einmal selber lachen kann, und wirft seinen Schädel mit Abscheu von sich; oder man nimmt ihn mit, sägt ihn durch und macht daraus ein Trinkgefäß; und der arme Yorick, der nicht mehr trinken kann, dient dazu, den Durst der Rheinweintrinker zu löschen, die sich über ihn lustig machen.

In der Einsamkeit von Les Roches, wo Sie sich jetzt friedlich Ihren Gedanken überlassen, würde ich zum Beispiel in dieser Stunde

der schwarzen Philosophie[1] nur tödliche Unzufriedenheit und Langweile empfinden. Wollten Sie mich einen schönen Sonnenuntergang bewundern lassen, wäre ich imstande, ihm die Gasbeleuchtung in der Avenue des Champs-Elysées vorzuziehen; wenn Sie mir auf dem See Ihre Schwäne und deren elegante Bewegungen zeigen würden, so wäre meine Antwort: Der Schwan ist ein blödes Tier. Er denkt nur ans Wühlen im Schlamm und ans Fressen, sein Gesang ist ein dummes, abscheuliches Röcheln; wenn Sie sich ans Klavier setzten, um mir aus Ihren Lieblingskomponisten, Mozart und Cimarosa,[2] einige Seiten vorzuspielen, so würde ich Sie vielleicht ärgerlich unterbrechen und finden, daß es bald an der Zeit sei, dieser Bewunderung für Mozart ein Ende zu machen, weil seine Opern sich alle gleichen und seine schöne Kaltblütigkeit ermüdet und zur Ungeduld reizt! . . . . . .

Was Cimarosa betrifft, so würde ich seine ewige und einzige Heimliche Ehe, die fast ebenso langweilig ist wie Figaros Hochzeit, ohne auch nur annähernd gleichen musikalischen Wert zu haben, zum Teufel schicken; ich würde Ihnen beweisen, daß die ganze Komik dieses Werkes nur in den Späßen der Schauspieler liegt; daß es an melodischer Erfindung ziemlich ärmlich ist: daß der vollkommene Schluß, welcher alle Augenblicke wiederkehrt, allein

---

[1] Gestern, mein Fräulein, war ich die Beute eines Anfalls von solcher Philosophie und befand mich in einem Hause, in welchem die Autographenmanie herrscht. Die Königin des Salons verfehlte auch nicht, mich um einen Beitrag in ihr Album zu ersuchen. „Wenn ich bitten darf," fügte sie hinzu, „keinen Gemeinplatz." Diese Ermahnung reizte mich und ich schrieb sofort:

„Die Todesstrafe ist eine sehr schlechte Einrichtung, denn wenn sie nicht bestände, so hätte ich wahrscheinlich schon viele Leute umgebracht, und wir würden zu dieser Stunde nicht so viele Schurken von Dummköpfen haben, die für Kunst und Künstler eine Plage sind."

Man lachte sehr über meinen Aphorismus und ist überzeugt, daß ich kein Wort davon dachte.

[2] Fräulein Bertin versicherte mir kürzlich, es sei eine Verleumdung, daß ich Cimarosa zu ihren Lieblingskomponisten zähle. Ich muß also meinen Irrtum bekennen und bereuen. Jedenfalls ist es, glaube ich, keine sehr schwere Verleumduug, und man kann sich darüber trösten.

nahezu zwei Drittel der Partitur bildet; kurz, daß dieſe Oper ſich zu Karnevals- und Jahrmarktsvorſtellungen eignet. Wenn Sie, um ein Beiſpiel entgegengeſetzten Stiles zu wählen, irgend ein Werk von Sebaſtian Bach zu Hilfe nehmen würden, ſo wäre ich imſtande, vor ſeinen Fugen die Flucht zu ergreifen und Sie mit ſeiner Paſſion allein zu laſſen.

Da ſehen Sie die Folgen dieſer ſchrecklichen Krankheit! . . . . .

Man hat, wenn man von ihr beſeſſen iſt, weder Höflichkeit, noch Lebensart, noch Vorſicht, noch Politik, noch Schlauheit, noch Vernunft; man ſagt allerlei Ungeheuerlichkeiten, und, was noch ſchlimmer iſt, man denkt, was man ſpricht, man kompromittiert ſich, man verliert den Kopf.

Pfui über die ſchwarze Philoſophie! der Anfall iſt vorüber; ich bin jetzt artig genug, um vernünftig mit Ihnen zu ſprechen; und nun folgt, mein Fräulein, was ich in Berlin gehört und geſehen habe; was ich dort habe hören laſſen, werde ich ſpäter ſagen.

Ich beginne mit der Oper; Ehre dem Ehre gebührt!

Der Saal des deutſchen Opernhauſes — ſeligen Angedenkens — welcher vor kaum drei Monaten durch eine Feuersbrunſt ſo ſchnell zerſtört wurde, war ziemlich dunkel und ſchmutzig, aber von guter Akuſtik und zu muſikaliſchen Zwecken günſtig angelegt. Der Raum, welchen das Orcheſter einnahm, erſtreckte ſich nicht, wie in Paris, ſo weit in die Reihen der Zuhörer hinein; er dehnte ſich vielmehr nach links und rechts aus; infolgedeſſen waren die lauten Inſtrumente, wie Poſaunen, Trompeten, Pauken und große Trommel, ein wenig durch die erſten Logen gedeckt, und ihr allzu aufdringlicher Ton wurde einigermaßen gedämpft. Die Inſtrumentalmaſſe, eine der beſten, welche ich gehört habe, iſt bei großen Vorſtellungen folgendermaßen zuſammengeſetzt: vierzehn erſte, vierzehn zweite Violinen, acht Bratſchen, zehn Cellos, acht Baßgeigen, vier Flöten, vier Oboen, vier Klarinetten, vier Fagotte, vier Hörner, vier Trompeten, vier Poſaunen, ein Paukenſchläger, eine große Trommel, ein Paar Becken und zwei Harfen.

Die Streichinſtrumente ſind faſt alle ausgezeichnet; an erſter Stelle müſſen die Gebrüder Ganz (erſter Geiger und erſter Celliſt von großem Verdienſt) und der geſchickte Violiniſt Ries erwähnt

werden. Die Holzblasinstrumente sind ebenfalls sehr gut und, wie Sie sehen, doppelt so stark besetzt wie bei uns in Paris. Diese Zusammenstellung ist sehr vorteilhaft: sie macht es möglich, im *fortissimo* zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten und zwei Fagotte *ripieni* einsetzen zu lassen, wodurch der rauhe Klang der Blechinstrumente, welche sonst immer zu sehr übertönen, bedeutend gemildert wird. Die Hörner sind schön kräftig und alle mit Ventilen versehen, zum großen Bedauern Meyerbeers, der in Beziehung auf diesen neuen Mechanismus die Ansicht beibehalten hat, welche ich noch vor kurzer Zeit selbst hatte. Mehrere Komponisten zeigen sich dem Ventilhorn feindselig gesinnt, weil sie glauben, sein Klang sei nicht mehr der gleiche wie beim einfachen Horn. Ich habe dies oft geprüft, indem ich die Töne eines einfachen Hornes und die eines chromatischen oder Ventil-Hornes abwechselnd hörte, und ich muß sagen, daß es mir unmöglich gewesen ist, in Klangfarbe oder Klangstärke den geringsten Unterschied zwischen beiden zu finden. Man hat außerdem gegen das neue Horn einen Einwand erhoben, welcher begründet scheint, aber leicht zu zerstören ist. Seit der Einführung dieses (meiner Ansicht nach verbesserten) Instruments in die Orchester, finden es einige Hornisten, welche nun die Partien für das einfache Horn mit Hilfe der Ventile spielen, bequemer, mit diesem Mechanismus gewisse Töne offen hervorzubringen, welche der Komponist absichtlich als gestopfte Töne bezeichnet hatte. Dies ist in der Tat ein arger Mißbrauch, allein er muß den Ausübenden und nicht dem Instrumente zugeschrieben werden. Im Gegenteil, das Ventilhorn, von einem geschickten Künstler gehandhabt, kann nicht nur alle gestopften Töne des gewöhnlichen Hornes, sondern selbst die ganze Skala wiedergeben, ohne daß eine einzige Note offen gespielt wird. Aus alledem läßt sich nur folgendes schließen: Die Hornisten müssen verstehen, mit der Hand im Schalltrichter zu spielen, als ob der Ventilmechanismus nicht vorhanden wäre, und die Komponisten werden von nun an in ihren Partituren diejenigen Noten der Hornpartieen, welche gestopft gespielt werden sollen, mit irgend einem Zeichen versehen müssen, damit der Bläser nur die Töne offen spielt, welche nicht besonders bezeichnet sind.

Dasselbe Vorurteil hat eine Zeit lang den in Deutschland jetzt allgemeinen Gebrauch der Ventiltrompeten bekämpft, doch mit geringerer Heftigkeit, als es dem neuen Horn entgegengesetzt hat. Die Frage der gestopften Töne, welche kein Komponist für die Trompeten schrieb, fiel natürlich weg. Man hat sich damit begnügt, zu behaupten, der Trompetenklang verliere durch den Ventilmechanismus viel von seinem Glanz; dies trifft nicht zu, wenigstens für mein Gehör. Und wenn man, um den Unterschied zwischen beiden Instrumenten zu bemerken, ein noch feineres Ohr als das meinige haben muß, so wird man hoffentlich zugeben, daß der aus diesem Unterschied entstehende Nachteil für die Ventiltrompete in keinem Vergleich zu dem Vorteil steht, welchen sie durch diesen Mechanismus erhält, nämlich die Fähigkeit, eine ganze chromatische Skala von zweiundeinhalb Oktaven Umfang ohne Schwierigkeit und ohne die geringste Ungleichheit im Ton zu durchlaufen. Ich kann es daher nur gut heißen, daß man die einfachen Trompeten heute in Deutschland fast gänzlich aufgegeben hat. Wir haben in Frankreich beinahe keine chromatischen Trompeten (Ventiltrompeten); die unglaubliche Beliebtheit des Cornet à pistons hat ihnen eine bis zu diesem Tage siegreiche Konkurrenz gemacht, welche aber meiner Ansicht nach ungerechtfertigt ist, da das Cornet bei weitem nicht den vornehmen und glänzenden Klang der Trompete besitzt. Jedenfalls fehlt es uns nicht an Instrumenten; Adolphe Sax fabriziert gegenwärtig große und kleine Ventiltrompeten in allen möglichen gebräuchlichen und ungebräuchlichen Tonarten, deren Vollkommenheit in Klang und Mechanismus unbestreitbar ist. Sollte man glauben, daß dieser junge erfinderische Künstler alle Mühe hat, sich Bahn zu brechen und in Paris zu halten? Man erneuert gegen ihn Verfolgungen, welche des Mittelalters würdig sind und genau an das Tun und Treiben der Feinde des Florentiner Goldschmiedes Benvenuto Cellini erinnern. Man macht ihm seine Arbeiter abwendig, man stiehlt ihm seine Pläne, man beschuldigt ihn des Wahnsinns, man führt Prozesse gegen ihn; wäre man kühn genug, man würde ihn ermorden. So groß ist der Haß, welcher immer gegen die Erfinder unter denjenigen ihrer Nebenbuhler entsteht, die nichts erfinden. Die Protektion und Freundschaft, mit welchen der General von Rumigny

den geschickten Instrumentenmacher stets beehrt hat, haben ihm bis jetzt in diesem erbärmlichen Kampfe beigestanden. Werden sie aber lange ausreichen? . . . Es wäre Sache des Kriegsministers, einem Manne, der so nützlich ist und in einer so seltenen Spezialität arbeitet, zu der Stellung zu verhelfen, welche er durch sein Talent, seine Ausdauer und seine Anstrengungen verdient. Unsere Militärkapellen haben noch keine Ventiltrompeten und Baß-Tuben (das mächtigste unter den tiefgestimmten Instrumenten). Die Anfertigung solcher Instrumente wird unvermeidlich werden, um die französischen Militärkapellen auf die gleiche Höhe mit denen in Preußen und Österreich zu bringen; eine Bestellung von dreihundert Trompeten und hundert Baß-Tuben durch das Ministerium würde Adolphe Sax retten.

Berlin ist die einzige deutsche Stadt (von denen, die ich besucht habe), in welcher man die große Baß-Posaune (in Es) findet. In Paris besitzen wir noch keine, weil die Bläser sich weigern, ein Instrument zu gebrauchen, das ihnen die Brust anstrengt. Die preußische Lunge ist scheinbar kräftiger als die unsrige. Das Orchester der Berliner Oper hat zwei von diesen Instrumenten, deren Klang so laut ist, daß er die Stimmen der andern Posaunen, Alt und Tenor, welche die oberen Partien spielen, übertönt und gänzlich tot macht. Der rauhe und vorherrschende Ton einer Baßposaune würde genügen, um die drei Posaunenstimmen, welche heute die Komponisten überall schreiben, aus dem Gleichgewicht zu bringen und ihre Harmonie zu zerstören. Nun gibt es an der Berliner Oper keine Ophikleïde, und anstatt dieses in den französischen Opern, welche fast alle eine Partie für die Ophikleïde enthalten, durch eine Baßtuba zu ersetzen, ist man auf den Gedanken gekommen, diese Stimme von einer zweiten Baßposaune spielen zu lassen. Wenn die Stimme der Ophikleïde, welche oft in der tieferen Oktave der dritten Posaune geschrieben ist, in dieser Weise ausgeführt wird, bringt das Zusammenspiel dieser beiden furchtbaren Instrumente eine vernichtende Wirkung hervor. Man hört nichts mehr als den tiefen Klang der Blechinstrumente; kaum ist die Stimme der Trompeten imstande, sich darüber zu halten. In meinen Konzerten, in welchen ich doch (für die Symphonien) nur eine Baßposaune verwendet

hatte, mußte ich, als ich bemerkte, daß man sie allein heraushörte, den Künstler bitten, sitzend zu spielen, so daß der Schalltrichter des Instruments gegen das Pult gewendet war, welches eine Art Dämpfer bildete, während dagegen die andern Posaunen, Tenor und Alt, stehend bliesen, so daß der Schalltrichter über das Brett des Pultes hinausragte. Dann erst konnte man die drei Stimmen heraushören. Durch diese Beobachtungen, welche ich wiederholt in Berlin gemacht habe, bin ich zu der Ansicht gekommen, daß die beste Gruppierung der Posaunen im Theater doch diejenige ist, welche man im Pariser Opernhause angenommen hat, und die darin besteht, daß man drei Tenorposaunen zusammen verwendet. Der Klang der kleinen Posaune (Alt) ist grell, und ihre hohen Töne sind von geringem Nutzen. Ich würde daher auch für deren Abschaffung im Theater stimmen und wünschte das Vorhandensein einer Baßposaune nur für eine vierstimmige Partie und mit drei Tenorposaunen zusammen, welche imstande wären, gegen sie aufzukommen. Ist meine Rede nicht golden, so habe ich wenigstens viel über Blech geredet; doch bin ich überzeugt, mein Fräulein, daß diese Einzelheiten über Instrumentation Sie viel mehr interessieren werden, als meine menschenfeindlichen Ausbrüche und meine Totenkopfgeschichten. Sie sind in Melodie und Harmonie sehr gut, in der Knochenlehre aber, wenigstens soviel ich weiß, recht wenig bewandert. Ich fahre also in meiner Besprechung der musikalischen Mittel der Berliner Oper fort.

Der Paukenschläger ist ein guter Musiker, hat aber nicht viel Behendigkeit im Handgelenk, seine Wirbel rollen nicht gedrängt genug. Außerdem sind seine Pauken zu klein und haben wenig Klang, ferner kennt er nur eine einzige Art Schläger von mittelmäßiger Wirkung, ein Mittelding zwischen unsern Schlägern mit Leder- und denjenigen mit Schwammköpfen. In dieser Hinsicht ist man in ganz Deutschland weit hinter Frankreich zurück. Auch was die Ausführung betrifft, habe ich, mit Ausnahme von Wiprecht, dem Oberkapellmeister der Berliner Militärmusik, welcher die Pauken wie ein Donnerwetter spielt, keinen Künstler gefunden, der in Beziehung auf Präzision, Schnelligkeit des Wirbelns und feine Nuancierung mit Poussard, dem ausgezeichneten Paukenschläger der Pariser Oper,

verglichen werden könnte. Soll ich Ihnen auch von den Becken sprechen? Ja, und zwar um Ihnen zu sagen, daß ein Paar fehlerlose Becken, das heißt solche, die weder Risse noch Beulen haben, die, mit einem Worte, ganz sind, ein sehr seltenes Ding ist, das ich weder in Weimar, noch in Leipzig, noch in Dresden, noch in Hamburg, noch in Berlin gefunden habe. Dies war für mich immer eine Ursache heftigen Zornes, und es ist vorgekommen, daß ich das Orchester eine halbe Stunde warten ließ und mit der Probe nicht anfangen wollte, bis man mir zwei Becken brachte, wie ich sie wünschte, so recht neu, recht dröhnend, recht türkisch. Damit wollte ich dem Kapellmeister zeigen, ob ich unrecht hatte, die Scherben, welche man mir unter dem Namen Becken vorführte, lächerlich und abscheulich zu finden. Im allgemeinen muß man erkennen, daß gewisse Teile des Orchesters bis jetzt in Deutschland auf einer auffallend niedrigen Stufe zurückgeblieben sind. Man scheint nicht zu ahnen, welche Wirkungen damit hervorzubringen sind und anderswo in der Tat hervorgebracht werden. Die Instrumente taugen nichts, und die Spielenden wissen bei weitem nicht alles aus ihnen herauszuholen. Dies gilt für die Becken, die Pauken, ja selbst die große Trommel; es gilt in gleicher Weise für das Englischhorn, die Ophikleïde und die Harfe. Doch rührt dieser Mangel von der Schreibweise der Komponisten her, welche nie bedeutende Ansprüche an diese Instrumente gestellt haben und daran schuld sind, daß ihre Nachfolger, welche anders komponieren, nichts damit ausrichten können.

Doch um wieviel sind uns die Deutschen überlegen in Beziehung auf die Blechinstrumente im allgemeinen und besonders auf die Trompeten. Wir haben keine Vorstellung davon. Auch ihre Klarinetten sind besser als die unsrigen; doch steht es nicht ebenso mit der Oboe; was dieses Instrument betrifft, so sind, glaube ich, beide Schulen gleich verdienstvoll; auf der Flöte sind wir ihnen über; nirgend wird so gut Flöte gespielt wie in Paris. Ihre Kontrabässe sind kräftiger als die französischen: ihre Cellos, Bratschen und Geigen haben vorzügliche Eigenschaften; doch wäre es ungerecht, sie mit unserer jungen Streicherschule auf gleiche Höhe stellen zu wollen. Die Geigen, Bratschen und Cellos des Pariser

Konservatoriums haben nicht ihresgleichen. Mir scheint, ich habe die Seltenheit der guten Harfen in Deutschland mehr als zur Genüge dargetan; diejenigen Berlins bilden keine Ausnahme von dieser allgemeinen Regel, und man könnte in dieser Hauptstadt einige Schüler von Parish-Alvars sehr gut brauchen. Dieses prachtvolle Orchester, welches die Vorzüge eines präzisen Zusammenspiels, der Kraft und Feinheit in hervorragendem Maße besitzt, steht unter der Leitung folgender Dirigenten:

Meyerbeer, Generalmusikdirektor von Preußen. Er ist ..... Meyerbeer (ich glaube Sie kennen ihn!!!); Henning, (erster Kapellmeister) ein geschickter Mann, dessen Talent bei den Künstlern in hoher Achtung steht; und Taubert, (zweiter Kapellmeister) glänzender Klavierspieler und Komponist. Ich habe ihn mit den Brüdern Ganz ein Klaviertrio eigener Komposition spielen hören, welches in einem neuen Stile vorzüglich abgefaßt war. Taubert hat soeben zu der kürzlich in Berlin inszenierten griechischen Tragödie Medea die Chöre in Musik gesetzt und mit großem Erfolg zu Gehör gebracht. Die Herren Ganz und Ries teilen sich in den Titel und die Tätigkeit eines Konzertmeisters.

Nun wollen wir die Bühne betreten. An gewöhnlichen Vorstellungstagen besteht der Chor aus nur sechzig Stimmen; wenn aber in Gegenwart des Königs große Opern aufgeführt werden, wird er durch sechzig Hilfschoristen aufs doppelte verstärkt. Alle diese Stimmen sind ausgezeichnet, frisch, klangvoll. Die meisten Choristen, Männer, Frauen und Kinder sind musikalisch; sie lesen zwar nicht so gut vom Blatt wie diejenigen der Pariser Oper, aber sie sind in der Gesangskunst besser ausgebildet, aufmerksamer, sorgfältiger und werden besser bezahlt. Es ist der schönste Theaterchor, welchen ich je angetroffen habe. Er wird von Elßler, dem Bruder der berühmten Tänzerin, geleitet. Dieser intelligente und geduldige Künstler könnte sich viele Mühe ersparen und würde mit dem Einstudieren der Chöre viel rascher vorwärts kommen, wenn er, anstatt mit den hundertzwanzig Stimmen auf einmal in einem Saal zu üben, dieselben vorerst in drei Gruppen (Soprani und Alti, Tenore, Bässe) verteilte, welche in drei verschiedenen Räumen gleichzeitig üben würden, unter Leitung von drei durch ihn gewählten

und beaufsichtigten Unterdirigenten. Diese analytische Methode, die man an den Theatern aus erbärmlichen Gründen der Sparsamkeit und Routine unbedingt nicht einführen will, ist doch die einzige, mit welcher man imstande ist, jede einzelne Stimme eines Chores gründlich zu studieren und eine sorgfältige und gut nuancierte Ausführung zu erzielen; ich habe es schon anderwärts gesagt, ich werde nicht müde werden, es zu wiederholen.

Die Opernsänger der Berliner Bühne nehmen in der Rangordnung der Virtuosen keinen so hohen Platz ein, wie ihn Orchester und Chor, jedes auf seinem Gebiet, unter den Musikkörpern Europas erreicht haben. Jedoch enthält diese Truppe bemerkenswerte Talente; unter ihnen seien folgende erwähnt:

Fräulein Marx, ausdrucksfähiger, sehr sympathischer Sopran, dessen äußerste Töne in der Höhe und Tiefe leider beginnen ein wenig zu verlieren.

Fräulein Tutcheck, weicher, beweglicher Sopran von ziemlich reiner Klangfarbe.

Fräulein Hähnel, ausgesprochene Altstimme.

Bötticher, ausgezeichneter Baß von großem Umfang und edlem Klang; geschickter Sänger, schöne Erscheinung, sehr musikalisch, liest vortrefflich vom Blatt.

Zsische, lyrischer Baß, von wirklichem Talent, dessen Stimme und Methode, wie es scheint, im Konzert noch besser zur Geltung kommen als auf der Bühne.

Mantius, erster Tenor; seiner nicht sehr umfangreichen Stimme fehlt es ein wenig an Schmiegsamkeit.

Frau Schröder-Devrient, welche erst seit einigen Monaten engagiert ist; eine in der Höhe abgesungene, wenig gelenkige, aber durchdringende und dramatische Sopranstimme. Frau Devrient singt jetzt immer zu tief, wenn sie den Ton nicht kräftig herausstoßen darf. Ihre Verzierungen sind sehr geschmacklos, und sie untermischt ihren Gesang mit gesprochenen Sätzen und Ausrufen, wie die Schauspieler, wenn sie in der Posse ein Couplet singen, was von abscheulicher Wirkung ist. Diese Art des Singens muß den Anfängern als die antimusikalischste und gemeinste gekennzeichnet werden, damit sie sich vor deren Nachahmung hüten.

Pischeck, der ausgezeichnete Bariton, von welchem ich gelegentlich der Stadt Frankfurt gesprochen habe, soll, wie man sagt, auch von Meyerbeer engagiert worden sein. Dies ist eine wertvolle Errungenschaft, zu welcher man der Berliner Operndirektion gratulieren kann.

Dies, mein Fräulein, ist alles, was ich über die Mittel weiß, welche in der preußischen Hauptstadt der dramatischen Musik zu Gebote stehen. Ich habe keine einzige Vorstellung im Italienischen Theater gehört und muß infolgedessen davon absehen, mit Ihnen darüber zu sprechen. In meinem nächsten Briefe, und bevor ich mich mit dem Bericht meiner Konzerte beschäftige, werde ich meine Erinnerungen an die Vorstellungen der Hugenotten und der Armida, welchen ich beigewohnt habe, sowie an die Singakademie und an die Militärkapellen zu sammeln haben; diese beiden Institutionen sind, obgleich grundverschieden, ungeheuer wertvoll, und ihre Pracht, verglichen mit dem, was wir in dieser Art besitzen, muß unseren nationalen Ehrgeiz tief demütigen.

An Herrn Habeneck.

Achter Brief.

Berlin.

In einem Brief an Fräulein Bertin, deren musikalisches Wissen und ernste Liebe zur Kunst Sie ja kennen, habe ich kürzlich die vokalen und instrumentalen Mittel der Berliner großen Oper aufgezählt. Nun sollte ich über die Singakademie und die Militärkapellen berichten; da Ihnen aber vor allem daran gelegen ist, zu erfahren, was ich über die von mir besuchten Vorstellungen denke, so will ich die Reihenfolge in meiner Erzählung umkehren und Ihnen sagen, was die preußischen Künstler in den Opern von Meyerbeer, Gluck, Mozart und Weber geleistet haben.

Leider gibt es in Berlin, wie in Paris, wie überall, gewisse Tage, an welchen es, durch ein stillschweigendes Übereinkommen zwischen Künstlern und Publikum, erlaubt zu sein scheint, die Aufführung mehr oder weniger zu vernachlässigen. Man sieht dann

im Zuschauerraum viele leere Plätze, im Orchester viele unbesetzte Pulte. Die verschiedenen Leiter sind an diesen Abenden auswärts zu Tisch gebeten, sie geben Bälle, sie sind auf der Jagd usw. Die Musiker spielen schlummernd die Noten ihrer Partie; einige sogar spielen überhaupt nicht: sie schlafen, sie lesen, sie zeichnen Karikaturen, sie treiben schlechte Scherze mit ihren Nachbarn, sie plaudern ganz laut; ich brauche Ihnen nicht zu sagen, was in solchem Falle alles im Orchester vorgeht. . . . Die Darsteller sind zu sehr den Blicken ausgesetzt, um sich solche Freiheiten zu erlauben (und doch kommt es manchmal vor), aber die Choristen nehmen sie sich nach Herzenslust heraus. Sie kommen nacheinander, in unvollständigen Gruppen, auf die Bühne; mehrere von ihnen sind zu spät im Theater angekommen und noch nicht angezogen; einige haben am Tage anstrengenden Dienst in der Kirche gehabt und treten auf mit dem festen Entschluß, keinen Ton von sich zu geben. Jedermann macht es sich bequem; man transponiert die hohen Noten nach der tieferen Oktave oder bringt sie, so gut und schlecht es gehen will, mit halber Stimme heraus; man macht keine Nuancen mehr; das *mezzo-forte* wird für den ganzen Abend angenommen; man sieht nicht mehr auf den Taktstock, was drei oder vier falsche Einsätze und ebensoviele Verstümmelungen der Melodie zur Folge hat. Allein was liegt daran? Merkt das Publikum so etwas? Der Direktor weiß nichts davon, und wenn der Komponist sich beklagt, lacht man ihm ins Gesicht und heißt ihn einen Intriganten. Die Damen besonders zerstreuen sich auf reizende Art. Sie lächeln den Orchestermitgliedern und Abonnenten des Balkons beständig zu und tauschen mit ihnen telegraphische Zeichen. Sie waren am Morgen bei Fräulein ***, einer ihrer Kolleginnen, zur Kindtaufe gewesen; man hat von dort Zuckerwerk mitgebracht, welches nun auf der Bühne gegessen wird, man lacht über das groteske Aussehen des Paten, die Koketterie der Patin, das vergnügte Gesicht des Pfarrers. Unter diesem Geplauder werden nebenbei an die Knaben des Chores einige Maulschellen ausgeteilt, weil sie frech werden.

— „Wirst du wohl aufhören, du Schlingel, oder ich rufe den Chordirigenten.“

— „Sieh' mal, meine Liebe, welch schöne Rose Herr M*** im Knopfloch trägt, die hat er von Florence bekommen."

— „Sie ist also noch immer so toll mit ihrem Geld-Wechsel?"

— Ja, aber das ist ein Geheimnis; nicht jede kann eben Geheim-Räte haben.

— „Oh! Der Kalauer ist nichts wert! Übrigens, um zu reimen, gehst du ins Hofkonzert?"[1]

— „Nein, ich habe an jenem Tage etwas anders zu tun."

— „Was denn?"

— „Ich heirate."

— „Ei! welcher Einfall!"

— „Achtung! der Vorhang kommt herunter!"

Auf diese Weise wird der Akt zu Ende gespielt, das Publikum zum Narren gehalten, und das Werk verstümmelt. Ach was! man muß doch ein wenig ausruhen, man kann nicht immer erhaben sein, und durch solche Vorstellungen in tiefstem Negligé kommen die andern noch mehr zur Geltung, für welche man Sorgfalt, Eifer, Aufmerksamkeit und Talent aufwendet. Ich gebe das zu; doch werden Sie mir einräumen, daß es ein wenig traurig ist, Meisterwerke mit einer solchen Familiarität behandelt zu sehen. Ich begreife, daß man nicht Tag und Nacht vor den Denkmälern großer Männer Weihrauch brennt; würde es Sie aber nicht erzürnen, die Büste Glucks oder Beethovens in einem Friseurgeschäft als Perückenhalter benutzt zu sehen? . . .

Spielen Sie nicht den Philosophen, ich bin überzeugt, es würde Sie empören.

Aus alledem will ich nicht schließen, daß man es sich an der Berliner Oper bei gewissen Vorstellungen in demselben Maße bequem mache; nein, man ist dort genügsamer, und es bleibt uns in dieser Beziehung wie in mancher andern der Vorrang. Wenn es in Paris vorkommt, daß man ein Meisterwerk, wie ich vorhin sagte, in tiefstem Negligé aufführen sieht, so erlaubt man sich in Preußen höchstens, es in einem etwas leichten Gewand zu

[1] Anmerk. d. Übers. — Die Wortspiele, welche an dieser Stelle im Original stehen, lassen sich nicht übersetzen; sie sind daher, so gut es gehen wollte, durch ähnliche deutsche Wendungen wiedergegeben.

zeigen. Ich habe solche Vorstellungen des Figaro und des Freischütz gesehen. Es war nicht schlecht, ohne gut zu sein. Man bemerkte ein gewisses lockeres Zusammenspiel, eine etwas unbestimmte Präzision, eine maßvolle Lebhaftigkeit, eine laue Wärme; man hätte jenes Kolorit, jene Beseelung gewünscht, welche wirkliches Leben verraten, und auch jenen Luxus, der für die gute Musik eigentlich das notwendige ist; und dann noch etwas Wesentliches ... die Eingebung!

Als es sich aber um Armida und die Hugenotten handelte, konnte man eine vollkommene Wandlung wahrnehmen. Ich glaubte einer von jenen Premieren in Paris beizuwohnen, zu welcher Sie sich schon früh einfinden, um noch einmal nach allen Ihren Leuten zu sehen und Ihre letzten Mahnungen zu erteilen, wo jeder vor der Zeit auf seinem Posten steht, wo alle Gemüter voll der Erwartung sind, wo die ernsten Gesichter eine starke, gespannte Aufmerksamkeit ausdrücken, wo man, mit einem Worte, sieht, daß ein musikalisches Ereignis bevorsteht.

Das große Orchester mit seinen achtundzwanzig Violinen und seinen Blasinstrumenten in doppelter Besetzung, der große Chor von hundertundzwanzig Stimmen waren vollständig erschienen, und Meyerbeer herrschte am Dirigentenpult. Ich hatte den lebhaften Wunsch, ihn dirigieren, und zwar sein eigenes Werk dirigieren zu sehen. Er löst diese Aufgabe, als ob er seit zwanzig Jahren daran gewöhnt wäre; er hat das Orchester in der Hand, er macht damit, was er will. Er nimmt in den Hugenotten dieselben Tempi wie Sie, mit Ausnahme des Eintritts der Mönche im vierten Aufzug und des Marsches, welcher den dritten beschließt; diese beiden nimmt er langsamer. Dieser Unterschied hat für meinen Geschmack die Wirkung des ersten Stückes, für welches ich eine weniger breite Bewegung vorgezogen hätte, etwas beeinträchtigt, während ich ihn für das zweite, von der Militärmusik auf der Bühne gespielte Stück von großem Vorteil fand; es gewinnt dadurch in jeder Beziehung.

Ich kann die Leistung des Orchesters in Meyerbeers Meisterwerk nicht Szene für Szene analysieren; ich möchte nur sagen, daß sie mir von Anfang bis zu Ende der Vorstellung prächtig schön, vollkommen nuanciert und selbst in den schwierigsten Sätzen

unvergleichlich klar und präzis vorgekommen ist. So wurde das *finale* im zweiten Aufzug, mit seinen über verminderte Septimenakkorde dahinrollenden Passagen und seinen enharmonischen Modulationen, bis in seine versteckteſten Stimmen mit außerordentlicher Schärfe und untadelhafter Tonreinheit wiedergegeben. Dasselbe muß ich vom Chor sagen. Die Sätze mit Koloratur, die kontrastierenden Doppelchöre, die imitierenden Einsätze, das plötzliche Übergehen vom *forte* zum *piano*, die Zwischennuancen, alles wurde rein, kräftig, mit seltener Wärme und einem noch seltenern Gefühl des wahren Ausdrucks ausgeführt. Die *Stretta* der Dolchweihe traf mich wie ein Blitzschlag, und ich brauchte lange, um mich von der Erregung, welche sie mir verursacht hatte, zu erholen. Das große Ensemble auf der Studentenwiese, der Weiberstreit, die Litaneien an die Jungfrau, das hugenottische Soldatenlied boten dem Ohre ein musikalisches Gewebe von erstaunlicher Pracht, dessen Fäden aber der Zuhörer leicht erkennen konnte, ohne daß der vielseitige Gedanke des Komponisten ihm einen einzigen Augenblick verborgen blieb. Dieses Wunder des dramatisierten Kontrapunktes ist für mich bis jetzt auch das Wunder der chorgesanglichen Ausführung geblieben. Meyerbeer kann, glaube ich, von keiner Stadt Europas besseres erhoffen. Ich muß noch hinzufügen, daß die Inszenierung auf eine höchst geschickte Art bewerkstelligt wird. In dem Rataplan-Lied markieren die Soldaten eine Art Marsch mit Trommelbegleitung mit gewissen Bewegungen nach vor- und rückwärts, welche die Szene beleben und sich übrigens der musikalischen Wirkung gut anpassen.

Die Militärkapelle ist nicht, wie in Paris, im Hintergrunde der Bühne aufgestellt, wo sie, durch die Menge der Mitwirkenden vom Orchester getrennt, die Bewegungen des Kapellmeisters nicht sehen und infolgedessen nicht genau den angegebenen Takt halten kann; sie fängt schon in der vorderen Kulisse, rechts vom Publikum, zu spielen an, dann setzt sie sich in Bewegung und schreitet durch die Gruppen der Choristen, an der Rampe vorbei, über die Bühne. Auf diese Weise sind die Musiker fast bis zu Ende des Stückes in nächster Nähe des Dirigenten; sie halten streng das gleiche Tempo wie das untenstehende Orchester, und es kommt zwischen beiden Instrumentalmassen nie die geringste Ungleichheit im Rhythmus vor.

Boetticher ist ein ausgezeichneter Saint-Bris; Zsische spielt mit Talent die Rolle des Marcel, ohne jedoch jenen dramatischen Humor zu besitzen, welcher unsern Levasseur in dieser Partie so originell und überzeugend erscheinen läßt. Fräulein Marx zeigt Empfindung und eine gewisse bescheidene Würde, welches die wesentlichen Eigenschaften der Valentine sind. Ich muß ihr jedoch zwei oder drei gesprochene Ausrufe vorwerfen, die sie sich leider in der Schule von Frau Devrient angeeignet hat. Letztere habe ich einige Tage später in der gleichen Rolle gesehen, und da meine offene Art, mich gegen ihre Wiedergabe derselben auszusprechen, mehrere sehr kluge Personen überrascht, ja empört hat, weil sie, wahrscheinlich aus Gewohnheit, die berühmte Künstlerin ohne jede Einschränkung bewundern, so muß ich hier sagen, warum ich so ganz anderer Meinung bin. Ich war weder für noch gegen Frau Devrient eingenommen. Ich erinnerte mich nur, daß sie mir vor vielen Jahren in Paris als Leonore in Beethovens Fidelio bewunderungswürdig erschienen war, daß ich dagegen vor kurzem in Dresden sehr schlechte Gewohnheiten in der Gesangsweise und ein oft übertriebenes und affektiertes Spiel an ihr bemerkt hatte. Diese Fehler sind mir in den Hugenotten um so mehr aufgefallen, als die Situationen des Dramas ergreifender sind, die Musik ein noch stärkeres Gepräge der Größe uud Wahrheit trägt. Also denn: ich habe die Sängerin und Schauspielerin streng getadelt, und zwar aus folgenden Gründen: in der Verschwörungsszene, in welcher Saint-Bris dem Nevers und seinen Freunden den Plan zur Niedermetzelung der Hugenotten vorlegt, hört Valentine schaudernd das blutige Vorhaben ihres Vaters, doch hütet sie sich wohl, den Abscheu, welchen es ihr einflößt, merken zu lassen; Saint-Bris ist in der Tat nicht der Mann, bei seiner Tochter solche Ansichten zu dulden. Wenn Valentine in dem Augenblick, da ihr Gemahl seinen Degen zerbricht und sich weigert, am Komplotte teilzunehmen, ihre Begeisterung durch eine leidenschaftliche Bewegung verrät, so ist dieser Moment um so schöner, je länger die schüchterne Frau schweigend gelitten, je mühsamer sie ihre Verwirrung zurückgehalten hat. Anstatt nun ihre Unruhe zu verbergen und beinahe passiv zu bleiben, wie alle verständigen Tragödinnen es tun, holt Frau Devrient Nevers

herbei, zwingt ihn, ihr nach dem Hintergrunde der Bühne zu folgen, geht dort mit großen Schritten an seiner Seite auf und ab, als ob sie ihm Verhaltungsmaßregeln gebe und ihm vorsage, was er Saint-Bris antworten soll. Infolgedessen verliert der Ausruf von Valentinens Gatten:

Und wenn sich euer Blick auf meine Ahnen wendet,
Zähl ich der Krieger viel, doch einen Mörder nicht.[1]

das ganze Verdienst seines Widerstandes; seine Bewegung hat keine Ursprünglichkeit mehr; er sieht einfach aus wie ein ergebener Ehemann, der eine von seiner Frau eingelernte Lektion hersagt. Wenn Saint-Bris den berühmten Satz anstimmt:

Geheiligt sei die Rache[2],

vergißt sich Frau Devrient so weit, daß sie sich ihrem Vater in die Arme wirft, ob er will oder nicht, und obgleich seine Rolle voraussetzt, daß er ihre Gefühle nicht kennt; sie fleht ihn an, sie beschwört ihn, kurz, sie quält ihn durch solch lebhafte Pantomime, daß Boeticher, der das erste Mal auf diese unzeitigen Ausbrüche nicht gefaßt war, nicht wußte, wie er frei atmen und spielen sollte, und durch Bewegungen des Kopfes und des rechten Armes zu sagen schien: „Um Gott, meine Gnädige, lassen Sie mich doch in Ruhe und erlauben Sie, daß ich meine Partie zu Ende singe!“ Frau Devrient zeigt dadurch, wie sehr sie von dem Dämon der Personalität besessen ist. Sie betrachtet sich augenscheinlich als den Mittelpunkt des Dramas, als die einzige Person, welche würdig ist, die Zuschauer zu beschäftigen. „Ihr hört jenem Darsteller zu! ihr bewundert den Komponisten! dieser Chor interessiert euch! ihr seid albern! seht doch her, sehet mich; denn ich bin das Gedicht; ich bin die Poesie, ich bin die Musik, ich bin alles; es gibt heute abend nichts Interessantes als mich, und ihr sollt nur meinetwegen ins Theater gekommen sein.“ In dem großartigen Duett, welches auf jene unsterbliche Szene folgt, stützt Frau Devrient ihre Hand auf einen Lehnstuhl und neigt graziös den Kopf, um auf der linken Seite

[1] Parmi mes illustres aïeux,
Je compte des soldats, mais pas un assassin.
(IV. Aufzug, Nr. 23).

[2] A cette cause sainte (IV. Aufzug, Nr. 23).

die schönen Locken ihres blonden Haares frei hängen zu lassen: sie spricht einige Worte; während Raouls Antwort nimmt sie eine andere Pose an und läßt den sanften Schimmer ihres Haares von der rechten Seite bewundern. Ich glaube indessen nicht, daß gerade diese kleinlichen Sorgen einer kindischen Koketterie in einem solchen Augenblicke Valentinens Seele beschäftigen dürften.

Was Frau Devrients Gesang betrifft, so habe ich ja schon gesagt, daß er oft der Reinheit und des guten Geschmacks entbehrt. Die Fermaten und zahlreichen Änderungen, welche sie jetzt in ihre Rollen einführt, gehören einem schlechten Stile an und sind ungeschickt angebracht. Aber ich kenne nichts Häßlicheres als ihre gesprochenen Ausrufe. Niemals singt Frau Devrient die Worte: „Gott! o mein Gott! Ja! nein! ist es wahr! ist's möglich! usw." Dies alles wird mit voller Stimme gesprochen und geschrien. Ich vermag nicht zu sagen, welchen Widerwillen ich gegen diese antimusikalische Art der Deklamation empfinde. Meiner Ansicht nach ist es hundertmal schlimmer, in der Oper zu sprechen, als in der Tragödie zu singen.

Die in gewissen Partituren mit *canto parlato* bezeichneten Noten sind nicht dazu bestimmt, von den Sängern auf diese Art hinausgeschleudert zu werden; in den ernsten Opern muß dabei der Tonfall in der entsprechenden Tonart sein, das gehört noch in den Bereich der Musik. Wer sollte sich nicht daran erinnern, wie Fräulein Falcon in *canto parlato* die Worte am Schlusse des Duetts:

Raoul, sie töten dich![1]

zu singen wußte? Gewiß, das war musikalisch und natürlich zugleich, das brachte eine wunderbare Wirkung hervor.

Wenn dagegen Frau Devrient auf Raouls Flehen dreimal mit gesteigerter Kraft: nein! nein! nein! spricht und schreit, glaube ich Frau Dorval oder Fräulein Georges in einem Schauerstück zu hören und frage mich, warum das Orchester weiter spielt, da ja die Oper aus ist. Dies ist eine ungeheure Lächerlichkeit. Ich habe mir den fünften Aufzug nicht angehört, so wütend war ich, den vierten, dieses Meisterwerk, auf solche Art entstellt zu sehen. Ist

[1] Raoul, ils te tueront! (IV. Aufzug, Nr. 24.)

es Verleumdung, lieber Habeneck, wenn ich behaupte, daß Sie dasselbe getan hätten? Ich glaube es kaum. Ich kenne Ihre Art, die Musik zu empfinden; ist die Aufführung eines Werkes ganz schlecht, so finden Sie sich tapfer darein; Sie sind sogar in dem Falle um so tapferer, je erbärmlicher sie ist! Wenn aber im Gegenteil mit einer einzigen Ausnahme alles nach Wunsch geht, o! dann bringt Sie diese Ausnahme in einen Zustand der Gereiztheit, der Aufregung, der Wut; Sie geraten in eine zornige Entrüstung, in welcher Sie kaltblütig, ja freudig die Vernichtung des störenden Gegenstandes mit ansehen könnten, und während der Philister über Ihren Zorn staunt, teilen ihn alle Künstler, und ich knirsche alle meine Zähne mit Ihnen.

Gewiß hat Frau Devrient hervorragende Eigenschaften, nämlich: Wärme und hinreißende Gewalt; aber diese Eigenschaften selbst, auch wenn sie für sich allein genügen könnten, schienen mir nicht immer in den Grenzen zu bleiben, welche ihnen die Natur und der Charakter gewisser Rollen vorschreiben. Valentine zum Beispiel (abgesehen von den oben gemachten Bemerkungen), Valentine, die junge, gestern angetraute Gattin, das starke aber schüchterne Herz, Nevers' edle Gemahlin, die keusche und zurückhaltende Geliebte, welche Raoul ihre Liebe nur gesteht, um ihn vom Tode zu erretten, Valentine wird besser mit mäßiger Leidenschaft, bescheidenem Spiel und ausdrucksvollem Gesang dargestellt als mit Frau Devrients dreifach geladenen Salven und verteufeltem Personalismus.

Einige Tage nach den Hugenotten sah ich Armida aufführen. Die Neueinstudierung dieses berühmten Werkes war mit der ganzen Sorgfalt und Achtung vorgenommen worden, welche ihm gebühren. Die Inszenierung war prachtvoll, blendend, und das Publikum hat sich der Gunst, welche man ihm erwies, würdig gezeigt. Das kommt daher, daß von allen alten Komponisten Gluck derjenige ist, dessen Macht, wie mir scheint, die unaufhörlichen Umwälzungen der Kunst am wenigsten zu fürchten hat. Nie hat er den Launen der Sänger, den Anforderungen der Mode und den eingefleischten Gewohnheiten geopfert, gegen welche er streiten mußte, als er, noch müde von dem Kampf, den er gegen sie in den Theatern Italiens ausgefochten hatte, nach Frankreich kam. Anstatt ihn zu schwächen, hatte ihm

gewiß dieser Krieg gegen die *dilettanti* von Mailand, Neapel und Parma die Tragweite seiner Kräfte offenbart und dieselben dadurch verdoppelt; denn trotz des Fanatismus, welcher damals in unseren französischen Kunstsitten herrschte, gelang es ihm beinahe spielend, die erbärmlichen Hindernisse, die man ihm entgegensetzte, zu brechen und mit Füßen zu treten. Das Geschrei der Kritiker erreichte es einmal, ihn zur Ungeduld zu reizen; aber dieser Zornesausbruch, in welchem er die Unvorsichtigkeit beging, ihnen zu antworten, war der einzige, den er sich vorzuwerfen hatte; und von da an schritt er wie ehedem schweigend seinem Ziele zu; Sie wissen ja, nach welchem Ziele er strebte, und ob es je einem Menschen vergönnt war, es besser als er zu erreichen. Hätte er weniger Überzeugung oder Festigkeit besessen, so würden seine Werke, trotz des Genies, mit welchem die Natur ihn begabt hatte, ihre echte Art verloren und diejenigen seiner mittelmäßigen, heute so gänzlich vergessenen Nebenbuhler nicht lange überlebt haben. Aber die Wahrheit des Ausdrucks, welche einen reinen Stil und großartige Formen nach sich zieht, gehört allen Zeiten an; die schönen Seiten aus Glucks Partituren werden immer schön bleiben. Viktor Hugo hat recht: „Das Herz hat keine Runzeln."

In Armida schien mir Fräulein Marx edel und leidenschaftlich, ohne jedoch ihrer epischen Aufgabe ganz gewachsen zu sein. Es genügt in der Tat nicht, ein wirkliches Talent zu besitzen, um Glucks Frauengestalten darzustellen; wie die Frauen in Shakespeare, so stellen auch sie solch hohe Ansprüche an Seele, Herz, Stimme, Gesichtsausdruck, Haltung, daß man ohne Übertreibung sagen kann, diese Rollen erfordern noch außerdem Schönheit und . . . Genie.

Welch glücklichen Abend verlebte ich in dieser von Meyerbeer geleiteten Aufführung der Armida! Das Orchester und die Chöre, begeistert von zwei berühmten Meistern, dem Komponisten und dem Dirigenten, zeigten sich des einen wie des andern würdig. Das berühmte Finale:

Bringt ihm Schwert und Martertod,[1]

brachte eine wahre Explosion hervor. Der Aufzug des Hasses,[2]

[1] Poursuivons jusqu'au trépas. (I. Aufzug, IV. Szene.)

[2] III. Aufzug.

mit den wunderbaren Pantomimen, welche, wenn ich nicht irre, von Taglioni, dem Balletmeister der Berliner großen Oper herrühren, schien mir nicht minder bemerkenswert durch eine scheinbar ungeordnete Lebhaftigkeit, deren Bewegungen jedoch alle den Eindruck einer hölliſchen Harmonie machten. Man hatte die Tanzweise in $^6/_8$-Takt (A dur), welche wir hier aufführen, gestrichen und dafür die große Chaconne in H moll, die man in Paris nie hört, wieder eingesetzt. Dieses sehr ausgedehnte Stück hat sehr viel Glanz und Wärme! Welch eine Eingebung ist dieser Aufzug des Hasses! Nie hatte ich ihn so gut verstanden und so sehr bewundert. Ein Schauder ergriff mich bei dieser Stelle der Anrufung:

Ach! errettet mein Herz
Vor der Liebe Gefahr.[1]

Nach dem ersten Vers lassen die zwei Oboen die schmerzliche Dissonanz einer großen Septime hören, einen weiblichen Schrei, in welchem sich Schrecken und höchste Angst offenbaren. Aber wie zärtlich singen diese zwei gleichen, nun in Terzen vereinten Stimmen beim folgenden Vers:

Wider einen Feind, dem ich entbrenne![2]

Wieviel Leid in diesen wenigen Tönen! und wie wohl fühlt man, daß die so beklagte Liebe die stärkere sein wird! In der Tat, kaum hat der Haß, welcher mit seinem schauerlichen Gefolge herbeigeeilt ist, sein Werk begonnen, als Armida ihn unterbricht und auf seine Hilfe verzichtet. Daher der Chor:

So folg' ihm nach,
Unglückliche Armide,
Dem Gesang der Sirenen
In des Verderbens Schmach![3]

---

1 »Sauvez-moi de l'amour,
Rien n'est plus redoutable!«
(III. Aufzug, III. Szene.)

2 »Contre un ennemi trop aimable.«
(III. Aufzug, III. Szene.)

3 »Suis l'amour, puisque tu le veux,
Infortunée Armide,
Suis l'amour qui te guide
Dans un abîme affreux!« (III. Aufzug, IV. Szene.)

In Quinaults Dichtung endete damit der Aufzug: Armida trat schweigend mit dem Chore ab. Gluck fand diesen Schluß gewöhnlich und unnatürlich; er wollte, daß die Zauberin einen Augenblick allein bleiben und dann, über die eben gehörten Worte in Gedanken versunken, hinausgehen sollte; eines Tages improvisierte er nach der Probe, im Opernhause, Noten und Worte zu dieser Szene, welche folgende Verse enthält:

Welch ein Drohn! Welch ein Gramerwecken!
Bang erstarrt all mein Blut dem Schrecken!

O Gott der Zärtlichkeit, dem die Schwache sich weiht,
Ich flehe, wend es ab, das unerhörte Leid![1]

Die Schönheit der dazu gehörigen Musik liegt in der Melodie, in der Harmonie, in dem Ausdrucke unbestimmter Unruhe und zärtlicher Sehnsucht, in allem Schönsten, was die dramatische und musikalische Eingebung schaffen kann. Zwischen jedem der Ausrufe in den beiden ersten Versen entwickeln die Bässe, während die zweiten Violinen mit einer Art von intermittierendem Tremolo begleiten, einen langen chromatischen Satz, welcher dumpf rollt und droht, bis sich die süßeste Melodie bei den Worten: O Gott der Zärtlichkeit! am Anfang des dritten Verses langsam und träumerisch entfaltet und das Halbdunkel der vorausgegangenen Takte durch ihr sanftes Licht vertreibt. Dann erlischt alles. . . . Armida entfernt sich mit niedergeschlagenen Augen, während die zweiten Violinen, vom übrigen Orchester verlassen, ihr vereinzeltes Tremolo noch schwach hören lassen. Gewaltig, gewaltig ist das Genie, welches eine solche Szene geschaffen hat!!! . . .

Bei Gott, ich bin wirklich naiv, mit meiner bewundernden Analyse! Sieht es nicht so aus, als wollte ich Sie, Habeneck, in die Schönheiten von Glucks Partitur einweihen? Aber, Sie wissen, es kam unwillkürlich! Ich spreche hier mit Ihnen, wie wir es

---

[1] O ciel! quelle horrible menace!
Je frémis! tout mon sang se glace!

»Amour, puissant amour, viens calmer mon effroi,
Et prends pitié d'un cœur qui s'abandonne à toi!«
(III. Aufzug, IV. Szene.)

manchmal auf den Boulevards tun, wenn wir aus den Konzerten des Konservatoriums kommen und unser Enthusiasmus sich unbedingt ergießen muß.

Über die Inszenierung dieses Stückes in Berlin will ich eine Bemerkung machen.

Der Maschinist läßt den Vorhang zu früh herab; er muß warten, bis der letzte Takt des Nachspiels gehört worden ist; sonst kann man nicht sehen, wie Armida sich mit langsamen Schritten bis zum Hintergrunde der Bühne entfernt, während das Orchester immer leiser bebt und seufzt. Diese Wirkung war sehr schön in der Pariser Oper, wo in den Aufführungen von Armida der Vorhang nie heruntergelassen wurde. Anderseits muß ich, obgleich, wie Sie wissen, kein Freund von Änderungen, welche der Dirigent in dem Werk eines andern anbringt, während er lediglich für eine gute Aufführung sorgen sollte, doch Meyerbeer zu dem glücklichen Gedanken gratulieren, welchen er in betreff des vorhin erwähnten intermittierenden Tremolos gehabt hat. An dieser Stelle haben die zweiten Violinen das tiefe d; um es besser hervorzuheben, ließ es Meyerbeer einstimmig auf zwei Saiten spielen (das d auf der leeren d-Saite und das d auf der vierten Saite). Dies macht dann natürlich den Eindruck, als ob die Anzahl der zweiten Violinen plötzlich verdoppelt würde, und außerdem entsteht aus der Verbindung dieser zwei Saiten ein eigenartiger Klang, welcher hier die glücklichste Wirkung hervorbringt. Solange Gluck nur derartige Korrekturen erfährt, wird es erlaubt sein, dieselben freudig zu begrüßen.[1]

[1] Nein, es wird nie erlaubt sein. Ich habe unrecht gehabt, dies zu schreiben. Gluck kannte so gut wie Meyerbeer die Wirkung zweier gleichgestimmter Saiten, und wenn er keinen Gebrauch davon hat machen wollen, ist niemand dazu berufen, sie in sein Werk einzuführen. Übrigens hat Meyerbeer in Armida noch andere Effekte angebracht, die man nicht scharf genug tadeln kann, so zum Beispiel die Posaunen im Duett: Der Rachlust nächtliche Geister (Esprits de haine et de rage. II. Aufzug, II. Szene); es sind unglaubliche Irrtümer. Spontini erwähnte sie einmal in meiner Gegenwart und warf mir vor, sie nicht angegeben zu haben. Und doch hatte auch er den Orchesterstimmen in Iphigenia auf Tauris Blasinstrumente hinzugefügt. ... Er vergaß, daß er diese Schwäche gehabt hatte, und rief eines Tages aus: „Es ist abscheulich! Wird man mich wohl auch instrumentieren, wenn ich gestorben bin? ..."

Es ist wie Ihr Gedanke, in der Orakelstelle aus Alceste das berühmte anhaltende Tremolo dicht am Steg und mit einem kräftigen Druck des Bogens auf die Saite spielen zu lassen. Gluck hat diesen Gedanken nicht ausgesprochen; er muß ihn aber gehabt haben.

In Beziehung auf köstlichen, gefühlvollen Ausdruck fand ich die Szene im Liebesgarten über alles andere erhaben. Mir war, als hätte mich eine wollüstige Sehnsucht, ein schmeichelnder Zauber in diesen von beiden Dichtern (Gluck und Tasso) erträumten Liebespalast getragen und ihn mir zum märchenhaften Aufenthalt geschenkt. Ich schloß die Augen, und während ich jener himmlischen Gavotte mit ihrer so einschmeichelnden Melodie und dem sanften, eintönigen Rauschen ihrer Harmonie lauschte und dem Chor:

„In diesem sel'gen Hain,“[1]

welchem der Ausdruck der Glückseligkeit mit soviel Anmut entströmt, sah ich um mich her reizende Arme sich umschlingen, entzückende Füße sich kreuzen, duftendes Haar sich lösen, Augen wie Diamanten funkeln und berauschendes Lächeln tausendfach erstrahlen. Die Blume der Wonne, sanft bewegt vom melodischen Hauch, erschloß sich, und aus ihrem lieblichen Kelch ergoß sich eine harmonische Flut von Tönen, Farben und Duft. Und es war Gluck, der furchtbare Musiker, welcher alle Schmerzen besang, den Tartarus heulen ließ, die öde Küste von Tauris und die wilden Sitten ihrer Bewohner schilderte, es war Gluck, der es so verstand, jenes eigentümliche Ideal der träumerischen Wollust, der friedlichen Liebe durch die Musik auszudrücken! ... Warum auch nicht? Hatte er nicht vorher die elysischen Felder erschlossen? ... War er es nicht, der jenen unsterblichen Chor der seligen Geister fand:

Aus dem Reich beglückter Schatten
Komm zurück zu deinem Gatten,
Laß ihn deines Blicks sich freun.[2]

---

[1] Jamais dans ces beaux lieux.
(IV. Aufzug, II. Szene.)

[2] »Torna, o bella, al tuo consorte
Che non vuol che più diviso
Sia di te pietoso il ciel!«
(Orpheus 2. Akt, Nr. 37.)

Und sind, wie unser großer moderner Dichter auch gesagt hat, die Stärksten nicht gewöhnlich die Sanftesten?

Doch ich bemerke, daß das Vergnügen, mit Ihnen über alle Dinge zu sprechen, mich zu weit geführt hat, und daß ich heute noch nicht dazu kommen werde, über die nicht dramatischen musikalischen Anstalten, welche in Berlin blühen, zu berichten. Diese werden den Gegenstand eines neuen Briefes bilden und werden mir ein Vorwand sein, einen andern als Sie mit meinem unermüdlichen Geschwätz zu belästigen.

Sie sind über diese Epistel nicht allzusehr ungehalten, nicht wahr?

Auf jeden Fall, leben Sie wohl!

An Herrn Desmarest.

Neunter Brief.

Berlin.

Ich würde mit dieser königlichen Stadt Berlin nicht fertig werden, wenn ich ihren Reichtum an musikalischen Mitteln bis ins einzelne studieren wollte. Es gibt wenige Hauptstädte, wenn es überhaupt solche gibt, die in Beziehung auf harmonische Schätze mit ihr verglichen werden können. Die Musik schwebt dort in der Luft, man atmet sie ein, man wird von ihr durchdrungen. Man findet sie im Theater, in der Kirche, im Konzert, auf der Straße, in den öffentlichen Gärten, überall; immer groß und stolz, stark und behende, strahlend im Schmuck der Jugend, sieht sie edel und ernst aus, gleich einem schönen bewaffneten Engel, der wohl manchmal geruht, auf der Erde zu wandeln, aber mit zitternden Schwingen und stets bereit, wieder zum Himmel emporzufliegen.

Die Musik wird aber auch in Berlin von jedem geehrt. Reiche und Arme, Kirche und Heer, Volk und König, alle zollen ihr gleiche Verehrung. Der König besonders huldigt ihr mit jener wirklichen Inbrunst, welche ihn auch bei der Pflege der Wissenschaften und der andern Künste beseelt, und das will viel heißen.

Er beobachtet mit neugierigem Blick die Fortschrittsbewegungen, ich möchte sogar sagen die plötzlichen Sprünge der neuen Kunst, ohne die Erhaltung der Kunstwerke der alten Schule zu vernachlässigen. Sein Gedächtnis ist wunderbar und setzt seine Bibliothekare und Kapellmeister in Verlegenheit, wenn er sie plötzlich beauftragt, Bruchstücke aus alten Meistern, welche niemand mehr kennt, aufzuführen. Nichts Gegenwärtiges und nichts Vergangenes entgeht ihm; er will alles hören und alles prüfen. Daher die mächtige Anziehungskraft, welche Berlin auf die großen Künstler ausübt; daher die außergewöhnliche Volkstümlichkeit des musikalischen Gefühls in Preußen; daher die vokalen und instrumentalen Institutionen, welche seine Hauptstadt besitzt, und die mir so bewunderungswürdig erschienen sind.

Zu den letztern gehört die Singakademie. Wie die in Leipzig, wie alle ähnlichen Gesangvereine in Deutschland, besteht sie fast gänzlich aus Dilettanten; doch gehören ihr auch mehrere Sänger und Sängerinnen der Oper an, und die Damen der Gesellschaft glauben nicht, sich etwas zu vergeben, wenn sie in einem Oratorium von Bach neben Mantius, Bötticher und Fräulein Hähnel singen.

Die meisten Sänger der Berliner Singakademie sind musikalisch, und fast alle haben frische, klangvolle Stimmen; der Sopran und der Baß besonders scheinen mir ausgezeichnet. Außerdem werden die Proben von Herrn Rungenhagen mit Ausdauer und Geduld in geschickter Weise geleitet; daher erzielt man auch, wenn ein großes Werk vor dem Publikum aufgeführt wird, eine prächtige Wirkung, mit welcher sich nichts von dem, was wir in Paris auf diesem Gebiete hören können, irgendwie vergleichen läßt.

An dem Tage, an welchem ich, auf eine Einladung des Dirigenten, in die Singakademie gegangen bin, wurde die Passion von Sebastian Bach aufgeführt. Diese berühmte Partitur, welche Sie zweifellos gelesen haben, ist für zwei Chöre und zwei Orchester geschrieben. Die Sänger, mindestens dreihundert an der Zahl, waren stufenweise auf einem amphitheatralischen Podium aufgestellt, ganz ähnlich dem Amphitheater des Hörsaals für Chemie in unserm botanischen Garten; ein Zwischenraum von höchstens drei bis vier Fuß trennte die beiden Chöre. Die zwei wenig zahlreichen Orchester be-

gleiteten die Stimmen von der Höhe der letzten Stufen hinter den Chören und befanden sich infolgedessen ziemlich weit entfernt vom Dirigenten, welcher unten vor den Chören und neben dem Klavier stand. Ich wollte eigentlich nicht Klavier, sondern Cembalo sagen, denn es hatte beinahe den erbärmlichen Klang der Instrumente dieses Namens, welche zu Bachs Zeiten in Gebrauch waren. Ich weiß nicht, ob man diese Wahl absichtlich trifft, aber ich habe bemerkt, daß man in den Singschulen und bei den Theaterproben, überall wo es sich darum handelt, Stimmen zu begleiten, zu diesem Zwecke stets das abscheulichste Klavier nimmt, welches man finden kann. Das Instrument, welches Mendelssohn im Gewandhaus gebrauchte, bildet die einzige Ausnahme.

Sie werden mich wohl fragen, was das cembaloartige Klavier während der Aufführung eines Werkes zu tun hat, in welchem der Komponist dieses Instrument nicht verwendet hat! Es begleitet gleichzeitig mit den Flöten, Oboen, Violinen und Bässen und dient wahrscheinlich dazu, die ersten Reihen des Chores auf der Tonhöhe zu halten, da man wohl annimmt, daß jene in den *pianissimi* das zu weit entfernte Orchester nicht hören. Jedenfalls will es so der Brauch. Das beständige Klappern der Akkorde auf dieser schlechten Klaviatur ist von niederschlagender Wirkung, weil es dem Ganzen einen überflüssigen Anstrich von Eintönigkeit gibt; allein dies ist ohne Zweifel ein Grund mehr, nicht davon zu lassen. Wie heilig ist eine alte Sitte, wenn sie schlecht ist!

Die Sänger sitzen alle während der Pausen und stehen im Augenblick, wo sie singen müssen, auf. Es ist, glaube ich, für die Stimmenentfaltung ein wirklicher Vorteil, stehend zu singen, nur ist es bedauerlich, daß die Choristen der durch das Stehen bewirkten Ermüdung zu leicht nachgeben und sich, wenn ihr Satz zu Ende ist, sogleich wieder setzen wollen; denn in einem Werke wie das von Bach, in welchem die beiden alternierenden Chöre noch außerdem jeden Augenblick durch Solorezitative unterbrochen sind, sieht man immer irgend eine Gruppe aufstehen oder eine andre sich setzen, und diese fortwährend auf- und abgehende Bewegung wirkt auf die Dauer recht lächerlich; sie nimmt übrigens gewissen Einsätzen der Chöre ihre ganze überraschende Wirkung, da die Augen

den Punkt der Vokalmasse, von welchem der Klang kommen wird, im voraus dem Ohre bezeichnen. Ich möchte noch lieber die Choristen die ganze Zeit sitzen lassen, wenn sie nicht stehen bleiben können. Aber diese Unmöglichkeit gehört zu denen, welche augenblicklich verschwinden, wenn ein Dirigent zu sagen versteht: Ich will oder ich will nicht.

Wie dem auch sei, die Aufführung hatte durch diese Masse von Stimmen für mich etwas Imponierendes, das erste *tutti* der beiden Chöre nahm mir den Atem; ich war nicht im geringsten auf die Gewalt dieses harmonischen Windstoßes gefaßt. Ich muß jedoch gestehen, daß man gegen diese schöne Klangfülle viel schneller gleichgiltig wird als gegen diejenige des Orchesters, da die Stimmen nicht so abwechslungsreich klingen als die Instrumente. Das ist begreiflich; es gibt kaum mehr als vier Gattungen von Stimmen, während die verschiedenartigen Instrumente über dreißig an der Zahl sind.

Ich denke, lieber Desmarest, Sie erwarten von mir keine Analyse des Bachschen Werkes; diese Arbeit würde die Grenzen überschreiten, welche ich mir habe setzen müssen. Übrigens kann das Bruchstück, welches vor drei Jahren im Konservatorium aufgeführt worden ist, als typisch für den Stil und die Art des Komponisten in diesem Werke betrachtet werden. Die Deutschen legen für seine Rezitative eine unbegrenzte Bewunderung an den Tag, und gerade deren Haupteigenschaft hat mir entgehen müssen, da ich die Sprache, für welche sie geschrieben sind, nicht verstehe und infolgedessen das Verdienst des Ausdruckes nicht schätzen konnte.

Wenn man von Paris kommt und unsere musikalischen Sitten kennt, muß man, um es zu glauben, selbst sehen, mit welcher Aufmerksamkeit, Achtung und Andacht ein deutsches Publikum bei einer derartigen Aufführung zuhört. Jeder liest im Textbuch die Worte nach; keine Bewegung im Publikum, kein Gemurmel des Lobes oder Tadels, kein Beifallklatschen; man ist bei der Predigt, man lauscht dem Gesang wie dem Evangelium, man wohnt schweigend — nicht dem Konzert sondern dem Gottesdienste bei. Und so muß diese Musik auch wirklich gehört werden. Man betet Bach an, man glaubt an ihn, ohne auch nur einen Augenblick daran zu

denken, daß seine Göttlichkeit jemals in Zweifel gezogen werden könne; ein Ketzer würde Abscheu erregen, es ist sogar verboten, darüber zu sprechen. Bach ist Bach, wie Gott eben Gott ist.

Einige Tage nach der Aufführung des Bachschen Meisterwerkes, kündigte die Singakademie den Tod Jesu von Graun an. Dies ist auch eine geweihte Partitur, ein heiliges Buch, welches jedoch seine Anbeter besonders in Berlin findet, während man sich zur Religion Sebastian Bachs in ganz Norddeutschland bekennt. Sie können sich vorstellen, welches Interesse dieser Abend mir in Aussicht stellte, besonders nach dem Eindruck, den ich von dem ersten empfangen hatte, und wie gern ich das Lieblingswerk des Kapellmeisters Friedrichs des Großen kennen gelernt hätte. Da sehen Sie mein Pech! gerade am jenem Tage werde ich krank; der Arzt (ein großer Musikliebhaber, der gelehrte und liebenswürdige Doktor Gaspard) verbietet mir, mein Zimmer zu verlassen; vergebens will man mich bewegen hinzugehen, um noch einen berühmten Organisten zu bewundern; der Arzt bleibt unerbittlich; erst nach der Osterwoche, wo es keine Oratorien, keine Fugen, keine Choräle mehr zu hören gibt, schenkt mir der liebe Gott die Gesundheit wieder. Dies ist die Ursache des Schweigens, welches ich über den als so beachtenswert gepriesenen musikalischen Gottesdienst in den Berliner Kirchen beobachten muß. Wenn ich je nach Preußen zurückkehre, muß ich, krank oder nicht, Grauns Musik hören, und ich werde sie hören, beruhigen Sie sich, und sollte ich auch daran sterben. Aber in diesem Falle würde es mir ja wieder unmöglich sein, mit Ihnen davon zu sprechen ..... Es ist also beschlossene Sache, daß Sie durch mich nie etwas darüber erfahren werden; nun, so reisen Sie selbst hin, und es wird an Ihnen sein, mir davon zu erzählen.

Was die Militärkapellen betrifft, so müßte man es böswillig darauf abgesehen haben, nicht wenigstens einige von ihnen zu hören, da sie zu jeder Tageszeit durch die Straßen Berlins ziehen. Diese kleinen vereinzelten Truppen können indessen keinen Begriff von der Majestät der großen Ensemble geben, welche Wiprecht, der Dirigent und Instruktor der Berliner und Potsdamer Militärkapellen, zusammenbringen kann, wenn er will. Stellen Sie sich vor, daß

er eine Masse von mehr als sechshundert Musikern unter sich hat, welche alle gut vom Blatt lesen, den Mechanismus ihrer Instrumente gründlich kennen, rein spielen und von der Natur mit unermüdlichen Lungen und ledernen Lippen bedacht worden sind. Daher die außerordentliche Leichtigkeit, mit der die Trompeten, Hörner und Cornets die hohen Noten geben, welche unsere Künstler nicht erreichen können. Es sind nicht Regimentsmusiker, sondern Regimenter von Musikern. Der Prinz von Preußen kam meinem Wunsche entgegen, seine musikalischen Truppen mit Muße zu hören und zu studieren; er hatte die huldvolle Güte, mich zu einer für mich veranstalteten Matinee zu sich einzuladen und Wiprecht dahingehende Befehle zu erteilen.

Die Zuhörerschaft war sehr wenig zahlreich; wir waren höchstens zwölf bis fünfzehn. Ich wunderte mich, das Orchester nicht zu sehen; kein Geräusch verriet dessen Gegenwart; da hörte ich einen langsamen, Ihnen und mir wohlbekannten Satz in F moll und wandte den Kopf nach der Seite des größten Saales im Palast, welcher durch einen Vorhang unseren Blicken entzogen war. Seine Königliche Hoheit hatte die liebenswürdige Aufmerksamkeit gehabt, das Konzert mit der Wehmrichter-Ouvertüre eröffnen zu lassen, welche ich noch nie auf diese Weise, für Blasinstrumente arrangiert, gehört hatte. Da standen dreihundertundzwanzig Mann unter Wiprechts Leitung und führten dieses schwierige Stück mit wunderbarer Präzision und mit jener wütenden Begeisterung aus, welche Ihr, Ihr vom Konservatorium, an den großen Tagen der enthusiastischen Stimmung dafür zeigt.

Das Solo der Blechinstrumente in der Einleitung war besonders niederschmetternd; es wurde von fünfzehn Baßposaunen, achtzehn bis zwanzig Tenor- und Altposaunen, zwölf Baßtuben und einer wimmelnden Menge von Trompeten ausgeführt.

Die Baßtuba, welche ich schon mehrfach in meinen vorhergehenden Briefen erwähnte, hat in Preußen die Ophikleïde vollständig entthront, wenn sie überhaupt, was mir zweifelhaft erscheint, jemals dort geherrscht hat. Sie ist ein großes Blechinstrument, eine Abart des Bombardons, mit einem Mechanismus von fünf Ventilen versehen, die ihr in der Tiefe einen ungeheuren Umfang geben.

Die äußersten Noten der tiefern Skala sind allerdings ein wenig unbestimmt; doch erlangen sie, wenn in der höhern Oktave durch eine andere Baßtuba verdoppelt, eine unglaubliche Rundung und Tonstärke. Der Klang der mittlern und hohen Lage des Instrumentes ist übrigens sehr edel; er ist nicht matt, wie der der Ophikleïde, sondern vibrierend und höchst angenehm im Verein mit Posaunen und Trompeten, zu welchen er den richtigen Kontrabaß bildet und mit deren Klangfarbe er sich auf die denkbar beste Weise vermischt. In Preußen ist dieses Instrument durch Wiprecht verbreitet worden. A. Sax verfertigt jetzt in Paris wunderbare Exemplare.

Die Klarinetten schienen mir ebenso gut wie die Blechinstrumente; sie waren besonders rühmlich in einer Schlacht-Symphonie für zwei Orchester, komponiert vom englischen Gesandten, Grafen von Westmoreland.

Darauf folgte ein glänzendes und ritterliches Stück für Blechinstrumente allein, von Meyerbeer unter dem Titel Fackeltanz für die Hoffestlichkeiten geschrieben, in welchem sich ein langer Triller auf D befindet, welchen achtzehn Ventiltrompeten sechzehn Takte lang ausgehalten und ebenso schnell geschlagen haben, als es Klarinetten vermocht hätten.

Das Konzert endete mit einem sehr gut geschriebenen, stilvollen Trauermarsch von Wiprecht. Man hatte nur eine Probe gehabt!!!!

In den Pausen, welche dieses gewaltige Orchester zwischen den Stücken machte, hatte ich die Ehre, einige Augenblicke mit der Frau Prinzessin von Preußen zu sprechen, deren Lob durch ihren ausgezeichneten Geschmack und ihre Kenntnisse in der Kompositionslehre so großen Wert erhält. Ihre Königliche Hoheit spricht außerdem unsere Sprache mit einer Eleganz und Reinheit, welche mich im Gespräch mit ihr sehr verwirrten. Ich wünschte, hier ein Shakespearesches Bildnis der Prinzessin zeichnen zu können oder wenigstens eine verschleierte Skizze ihrer sanften Schönheit erblicken zu lassen; ich würde es vielleicht wagen .... wenn ich ein großer Dichter wäre.

Ich habe einem der Hofkonzerte beigewohnt. Meyerbeer saß am Klavier; es gab kein Orchester, und die Sänger waren keine

andern als die von der Oper, über welche ich schon gesprochen habe. Obgleich Meyerbeer ein so großer Klavierspieler ist oder vielleicht gerade deshalb, fühlte er sich gegen Ende des Abends von seiner Aufgabe als Begleiter ermüdet und trat seinen Platz ab; an wen? ich gebe es Ihnen zu erraten .... an den ersten Kammerherrn des Königs, den Grafen von Rödern, welcher als vollkommener Pianist und Musiker Frau Devrient in dem Erlkönig von Schubert begleitete! Was sagen Sie dazu? Dies ist ein starker Beweis einer erstaunlichen Verbreitung der musikalischen Kenntnisse. Herr von Rödern besitzt noch ein Talent anderer Art, von welchem er eine glänzende Probe ablegte, als er den berühmten Maskenball arrangierte, welcher im letzten Winter unter dem Namen Ein Fest am Hofe in Ferrara ganz Berlin in Bewegung setzte und wofür Meyerbeer eine Menge Stücke geschrieben hat.

Diese Konzerte der Etikette erscheinen immer steif; man findet sie aber angenehm, wenn sie vorbei sind, weil sie gewöhnlich einige Zuhörer versammeln, mit welchen man stolz und glücklich ist, sich einen Augenblick unterhalten zu können. So fand ich bei dem König von Preußen Herrn Alexander von Humboldt wieder, diese glänzende Leuchte der wissenschaftlichen Literatur, diesen großen Anatomen des Erdballs.

Mehrere Male während des Abends kamen der König, die Königin und die Frau Prinzessin von Preußen zu mir, sprachen mit mir von dem Konzert, welches ich im Großen Theater gegeben hatte, baten um meine Meinung über die bedeutendsten preußischen Künstler, befragten mich über meine Instrumentierungsmethode, usw., usw. Der König behauptete, seit meiner Anwesenheit hätten alle Musiker seiner Kapelle den Teufel im Leibe. Nach dem Abendessen wollte er sich in seine Gemächer zurückziehen, als er plötzlich, wie wenn er sich eines Bessern besinne, auf mich zukam und sagte:

„Herr Berlioz, was werden Sie uns in Ihrem nächsten Konzert zum besten geben?“

„Majestät, ich werde die Hälfte des letzten Programms wiederholen und außerdem fünf Stücke aus meiner Symphonie Romeo und Julia aufführen.“

— „Aus Romeo und Julia! und ich verreise! Das müssen wir doch hören! Ich werde zurück sein!"

Und in der Tat, am Abend meines Konzerts stieg der König fünf Minuten vor der angekündigten Stunde aus dem Wagen und trat in seine Loge ein.

Soll ich Ihnen jetzt von diesen beiden Abenden erzählen? Ich habe viele Mühe damit gehabt, das versichere ich Sie. Und doch sind die Künstler geschickt; sie waren gegen mich aufs höchste zuvorkommend, und Meyerbeer schien, um mir behilflich zu sein, seine Kräfte zu verdoppeln. Der Dienst eines so großen Theaters wie der Berliner Oper stellt eben Anforderungen, welche sehr störend und mit den Vorbereitungen zu einem Konzert unverträglich sind, und Meyerbeer mußte, um die jeden Augenblick auftauchenden Schwierigkeiten zu umgehen oder zu überwinden, gewiß mehr Kraft und Geschicklichkeit anwenden, als da es sich darum handelte, die Hugenotten zum ersten Male in Szene zu setzen. Dann wollte ich in Berlin die großen Sätze aus dem *Requiem*, nämlich die gereimten Gesänge (*Dies irae*, *Lacrymosa*, usw.), zu Gehör bringen, an welche ich mich in den andern Städten Deutschlands noch nicht hatte wagen können; und Sie wissen, welcher Apparat von Stimmen und Instrumenten dazu nötig ist. Glücklicherweise hatte ich Meyerbeer von meiner Absicht benachrichtigt, und er hatte sich schon vor meiner Ankunft nach den Aufführungsmitteln, die ich brauchte, umgesehen. Die vier kleinen Orchester von Blechinstrumenten waren leicht zu finden, man hätte dreißig haben können, wenn es notwendig gewesen wäre; aber die Becken und Beckenschläger gaben große Mühe. Endlich gelang es uns, mit der Hilfe des ausgezeichneten Wiprecht, sie zusammenzubringen.

Man gab uns für die ersten Proben einen mächtigen Konzertsaal, welcher dem zweiten Theater gehört und leider eine so schlechte Akustik besitzt, daß ich sofort beim Betreten desselben sah, was wir zu leiden haben würden. Die außerordentlich lange hallenden Töne brachten eine unerträgliche Verwirrung hervor und machten die Orchesterstudien äußerst schwierig. Wir mußten sogar auf ein Stück (das *Scherzo* aus Romeo und Julia) verzichten, weil es uns nach einer Stunde der Arbeit nicht gelungen war, mehr als

die Hälfte durchzuspielen. Und doch war das Orchester, ich wiederhole es, aufs beste zusammengesetzt. Aber es fehlte uns an Zeit, und wir mußten das *Scherzo* bis zum zweiten Konzert aufschieben. Schließlich gewöhnte ich mich ein wenig an den Spektakel, den wir machten, und auch daran, aus diesem Chaos von Tönen herauszuhören, was durch die Mitwirkenden gut oder schlecht wiedergegeben war; wir setzten also unsere Studien fort, ohne uns um die Wirkung zu kümmern, welche glücklicherweise ganz verschieden war von der, welche wir nachher im Opernsaale erzielten. Die Ouvertüre zu Benvenuto, Harold, die Webersche Aufforderung zum Tanz und die Sätze aus dem *Requiem* wurden so vom Orchester allein gelernt, während die Chöre in einem andern Lokal für sich arbeiteten. In der besondern Probe, welche ich für die vier Orchester von Blechinstrumenten des *Dies irae* und des *Lacrymosa* verlangt hatte, beobachtete ich zum dritten Male folgende Erscheinung, welche mir unerklärlich geblieben ist:

In der Mitte des *Tuba mirum* müssen die vier Posaunengruppen nacheinander mit den vier Tönen des G dur-Dreiklangs einsetzen. Das Tempo ist sehr breit. Die erste Gruppe soll auf den ersten Taktteil das G geben, die zweite auf dem zweiten Taktteil das H; die dritte auf den dritten Taktteil das D und die vierte auf den vierten Taktteil das obere G. Nichts ist leichter zu begreifen als eine solche Aufeinanderfolge, auch nichts leichter anzustimmen als jede von diesen Noten. Nun! als das *Requiem* zum ersten Male in der Invalidenkirche zu Paris aufgeführt wurde, war es unmöglich, diese Stelle herauszubekommen. Als ich später Bruchstücke davon im Opernhause zu Gehör brachte, mußte ich diesen Takt, nachdem ich ihn ganz allein eine Viertelstunde lang hatte proben lassen, aufgeben; eine oder zwei der vier Gruppen verfehlten immer den Einsatz, und zwar stets entweder die H-Gruppe oder die D-Gruppe oder beide. Als ich in Berlin den Blick auf diese Stelle der Partitur warf, dachte ich sofort an die widerspenstigen Posaunen von Paris und sprach zu mir selbst:

„Ich will doch sehen, ob es den preußischen Künstlern gelingen wird, dieses vermeintliche Hindernis zu überwinden!“

Ach nein! vergebliche Anstrengung! Weder Wut, noch Geduld,

nichts hilft! es bleibt unmöglich, von der zweiten und dritten Gruppe die Einsätze zu erlangen; die vierte, welche von den andern ihr Stichwort nicht hört, legt auch nicht los. Ich nehme sie einzeln vor, ich bitte Nr. 2, das H anzugeben. Sie tut es sehr gut.

Ich wende mich an Nr. 3 und verlange ihr D.

Sie gibt es ohne Schwierigkeiten an.

So! Nun die vier Noten nacheinander, in der Reihenfolge, in welcher sie geschrieben sind! .... unmöglich! ganz unmöglich! und ich muß es aufgeben! .... Können Sie das verstehen? und möchte man da nicht mit dem Kopf gegen die Wand rennen? ....

Und als ich die Pariser und Berliner Posaunenbläser fragte, warum sie in diesem verhängnisvollen Takte nicht spielten, konnten sie mir nichts antworten, sie wußten selbst nicht warum; diese zwei Noten übten eine magische Wirkung auf sie.[1]

Ich muß an Herrn Romberg, welcher dieses Stück in Petersburg aufgeführt hat, schreiben, um zu erfahren, ob es den russischen Posaunen gelungen ist, den Bann zu brechen.

In allen übrigen Teilen des Programms hat das Orchester meine Absichten hervorragend gut verstanden und zum Ausdruck gebracht; bald konnten wir im Opernhause eine Generalprobe halten, und zwar auf der Bühne, welche für das Konzert stufenweise erhöht war. Symphonie, Ouvertüre, Kantate, alles ging nach Wunsch; als aber die Sätze aus dem *Requiem* an die Reihe kamen, entstand eine allgemeine Panik; die Chöre, welche ich nicht selbst hatte leiten können, waren in andern Tempi einstudiert worden, und als die Sänger sich plötzlich mit dem Orchester zusammen in die wirklichen Bewegungen getrieben sahen, wußten sie nicht mehr, was sie machten; man setzte falsch oder ohne Sicherheit ein, und im *Lacrymosa* sangen die Tenore überhaupt nicht mehr. Ich wußte nicht, wo ein noch aus. Meyerbeer war an jenem Tage sehr leidend und konnte das Bett nicht verlassen. Der Chordirigent Elßler war auch krank; das Orchester verlor den Mut, als es die Verwirrung unter den Choristen sah ....

Gebrochen, vernichtet, setzte ich mich einen Augenblick hin und

[1] Bei den zwei letzten Aufführungen des *Requiem* in der Sankt-Eustachius-Kirche zu Paris wurde diese Stelle endlich doch ohne Fehler wiedergegeben.

fragte mich, ob ich alles aufgeben und noch am gleichen Abend Berlin verlassen solle. In dieser schlimmen Minute habe ich an Sie gedacht und zu mir gesagt: „Beharrlichkeit wäre Wahnsinn! Oh! wenn Desmarest hier wäre, er, der mit unseren Proben am Konservatorium nie zufrieden ist, und wenn er mich entschlossen sähe, das Konzert auf morgen anzukündigen, so weiß ich wohl, was er tun würde; er würde mich in mein Zimmer einsperren, den Schlüssel in die Tasche stecken, zum Theaterintendanten gehen und ihm frischweg melden, das Konzert könne am nächsten Tage nicht stattfinden."

Und das hätten Sie auch wirklich getan, nicht wahr? Nun, Sie hätten unrecht gehabt. Hier den Beweis dafür. Nachdem ich mich vom ersten Schauder erholt, den ersten kalten Schweiß von der Stirn gewischt hatte, faßte ich mich und sprach:

„Es muß gehen."

Die beiden Konzertmeister, Ries und Ganz, waren bei mir und wußten nicht recht, was sie sagen sollten, um mich zu ermuntern; ich frage sie lebhaft:

„Bürgen Sie für das Orchester?

— Ja! seinetwegen ist nichts zu befürchten; wir sind sehr müde, aber wir haben Ihre Musik verstanden, und morgen sollen Sie zufrieden sein.

— Nun, so gibt es nur ein Mittel: man muß auf morgen früh die Choristen zusammenberufen, mir, da Elßler krank ist, einen guten Begleiter geben; Sie, Ganz, oder Sie, Ries, kommen mit Ihrer Geige, und wir nehmen, wenn nötig, die Chöre drei Stunden lang durch.

— Gut; wir werden da sein; die Befehle sollen sofort erteilt werden."

Am folgenden Morgen machen wir uns in der Tat ans Werk, Ries, der Begleiter und ich; wir nehmen die Kinder, die Frauen, die ersten Soprane, die zweiten Soprane, den ersten Tenor, den zweiten Tenor, die ersten und zweiten Bässe, nacheinander vor; wir lassen sie in Gruppen von zehn, dann von zwanzig singen; dann vereinigen wir zwei, drei, vier und schließlich sämtliche Stimmen. Und wie der Phaëton in der Fabel rufe ich endlich:

Was ist denn das? Mein Wagen läuft nach Wunsch?[1]

Ich halte den Choristen eine kleine Ansprache, welche ihnen Ries Satz für Satz in deutscher Sprache übermittelt; und da beleben sich meine Leute, fassen neuen Mut und sind entzückt, diese große Schlacht nicht verloren zu haben, in welcher ihr Ehrgeiz wie der meinige auf dem Spiele stand. Im Gegenteil, wir haben sie gewonnen und sogar auf eine glänzende Art. Ich brauche nicht zu sagen, daß am Abend die Ouvertüre, die Symphonie und die Kantate Der fünfte Mai königlich aufgeführt wurden. Mit einem solchen Orchester und einem Sänger wie Bötticher konnte es nicht anders sein. Als aber das *Requiem* daran kam, waren alle recht aufmerksam, recht ergeben und von dem Wunsche erfüllt, mir beizustehen; die Orchester und Chöre waren in vollkommener Ordnung verteilt, jeder stand auf seinem Posten, nichts fehlte; wir begannen das *Dies irae*. Keinen Fehler, keine Unreinheit; der Chor bot ohne Wanken dem Angriff der Instrumente die Stirn; die vierfache Fanfare ertönte mit Gewalt aus den vier Ecken der Bühne, welche unter den Wirbeln der zehn Paukenschläger, unter dem Tremolo der fünfzig losgelassenen Violinbogen erzitterte; inmitten dieser Flut von trauervollen Harmonien, von Geräuschen aus einer andern Welt, schmetterten die hundertzwanzig Stimmen ihre furchtbare Weissagung hinaus:

Judex ergo cum sedebit
Quidquid latet apparebit!

Das Publikum übertönte einen Augenblick mit seinem Klatschen und seinem Geschrei den Anfang des *Liber scriptus*, und wir gelangten zu den letzten *sotto voce* Akkorden des *Mors stupebit*, bebend, doch siegreich. Und welche Freude unter den Mitwirkenden! Welche Blicke wurden von einem Ende des Theaters zum andern getauscht! Ich hatte einen Glockenhammer in der Brust, ein Mühlrad im Kopf, meine Knie zitterten, ich drückte meine Nägel in das Holz meines Pultes ein, und wenn ich mich, bei dem letzten Takte angelangt, nicht bemüht hätte, mit Ries, welcher mich stützte, recht

[1] ... Qu'est ceci? Mon char marche à souhait?
La Fontaine: Le chartier embourbé. (VI. Buch, XVIII. Fabel.)

laut zu lachen und recht schnell zu sprechen, so bin ich überzeugt, daß ich zum erstenmal in meinem Leben auf recht lächerliche Art umgeschlagen wäre.

Nach der ersten Feuerprobe war alles übrige ein Spiel, und das *Lacrymosa* schloß zur vollen Befriedigung des Komponisten diesen apokalyptischen Abend.

Nach Schluß des Konzerts sprachen viele Leute mich an; sie gratulierten, sie drückten mir die Hand; ich aber blieb bei alledem verständnislos ... ohne etwas zu fühlen ... Gehirn und Nervensystem hatten eine zu große Anstrengung gemacht; ich verdummte, um auszuruhen. Nur Wiprecht hatte das Talent, mich durch eine kürassiermäßige Umarmung wieder zu beleben. Er machte tatsächlich meine Rippen krachen und untermischte seine Ausrufe mit deutschen Flüchen, gegen welche diejenigen Guhrs einfache *Ave Maria* sind. Wer in diesem Augenblick das Senkblei in die Wogen meiner stürmischen Freude geworfen hätte, würde sie bodenlos gefunden haben. Sie müssen also zugeben, daß es manchmal weise ist, eine Torheit zu begehen; denn ohne meine überspannte Kühnheit hätte das Konzert nicht stattgefunden, und die Arbeiten im Theater waren auf lange Zeit so geregelt, daß man mit den Studien zum *Requiem* nicht wieder hätte beginnen können.

Für das zweite Konzert kündigte ich, wie schon oben erwähnt, fünf Sätze aus Romeo und Julia an. Die Königin Mab war unter ihnen. Während der vierzehn Tage, welche den zweiten musikalischen Abend vom ersten trennten, hatten Ganz und Taubert die Partitur dieses *Scherzo* aufmerksam studiert; und als sie mich entschlossen sahen, es aufzuführen, war es nunmehr an ihnen, in Angst zu geraten.

„Wir werden damit nicht fertig werden, sprachen sie, Sie wissen, daß wir nur zwei Proben halten können, es wären fünf oder sechs dazu nötig, nichts ist so schwierig, so gefährlich; es ist ein musikalisches Spinngewebe, und ohne eine außergewöhnliche Feinheit im Rhythmus wird man es in Fetzen zerreißen.

— Ach was! ich wette, man wird es zustande bringen; wir haben zwar nur zwei Proben, aber es sind nur fünf Stücke zu [illegible] von welchen vier keine großen Schwierigkeiten bieten.

Übrigens hat das Orchester schon einen Begriff dieses *Scherzo*, weil wir es schon einmal teilweise durchgenommen haben; und Meyerbeer hat dem König davon gesprochen, und der König will es hören, und ich will, daß die Künstler auch wissen, was es ist, und es wird gehen."

Und es ging fast ebenso gut wie in Braunschweig. Man kann mit solchen Musikern viel wagen, mit Musikern, die, nebenbei bemerkt, ehe sie von Meyerbeer geleitet wurden, so lange Zeit unter Spontinis Szepter gestanden hatten.

Dieses zweite Konzert hatte dasselbe Resultat wie das erste; die Bruchstücke aus Romeo wurden sehr gut ausgeführt. Die Königin Mab erweckte große Neugierde beim Publikum und selbst bei Musikgelehrten, wie z. B. bei der Frau Prinzessin von Preußen, welche unbedingt wissen wollte, wie ich die Wirkung der Begleitung im *allegretto* herausgebracht habe, und nicht ahnte, daß dieselbe durch mehrfach geteilte Violinen und Harfenflageoletts bewirkt sei. Der König zog bei weitem das Fest bei Capulet vor und ließ mich um ein Exemplar davon bitten; aber ich glaube, daß das Orchester seine Sympathien eher der Liebesszene (dem *Adagio*) schenkte. Trifft dies zu, dann würden die Berliner Musiker gerade so empfinden wie die von Paris. In der Probe hatte Fräulein Hähnel die Strophen der Altstimme im Prolog einfach gesungen; im Konzert fühlte sie sich aber verpflichtet, am Ende der beiden folgenden Verse:

Wo aus dem Strauche tönet
Der Nachtigall süßes Flehn,[1]

die Fermate mit einem langen Triller zu schmücken, um die Nachtigall zu markieren! O! Fräulein!!! Welch ein Verrat! und Sie sehen so gutmütig aus!

Nun! es gab Leute, welche dem *Dies irae*, dem *Tuba mirum*, dem *Lacrymosa*, dem *Offertorium* im *Requiem*, den Ouvertüren zu Benvenuto und König Lear, dem Harold mit seiner Serenade, seinen Pilgern und seinen Räubern, den Szenen aus Romeo und Julia, dem Konzert und dem Balle bei Capulet,

[1] Où se consume
Le rossignol en longs soupirs.
(Romeo und Julia Nr. 2b.)

der mutwilligen Königin Mab, kurz allem, was ich in Berlin zu Gehör gebracht, einfach die Kantate: Der fünfte Mai vorgezogen haben! Die Eindrücke sind verschieden wie die Gesichter, das weiß ich; doch muß ich, als mir das gesagt wurde, eine sonderbare Grimasse geschnitten haben. Glücklicherweise erwähne ich damit nur ganz vereinzelte Ansichten.

Adieu, mein lieber Desmarest; Sie wissen, daß wir in einigen Tagen im Konservatorium dem Publikum eine alte Leier vorzutragen haben; bringen Sie mir Ihre sechzehn Celliſten mit; ich werde glücklich sein, diese großen Sänger wiederzuhören und Sie an ihrer Spitze zu sehen. Es ist so lange her, daß wir zusammen gesungen haben! Und sagen Sie ihnen, daß ich, um sie zu feiern, mit Mendelssohns Taktstock dirigieren werde!

Ganz der Ihre.

An Herrn G. Osborne.

Zehnter Brief.

Hannover. — Darmstadt.

Ach! ach! mein lieber Osborne, jetzt naht meine Reise ihrem Ende! Ich verlasse Preußen, von Dankbarkeit erfüllt für den Empfang, welcher mir dort bereitet wurde, für die Sympathie, welche die Künstler mir bewiesen haben, für die Nachsicht der Kritiker und des Publikums; aber müde, gebrochen, erschöpft durch dieses übermäßig angestrengte Leben, durch diese beständigen Proben mit immer andern Orchestern. So sehr, daß ich für diesmal darauf verzichte, Breslau, Wien und München zu besuchen. Ich kehre nach Frankreich zurück; und schon fühle ich an einer unbestimmten Erregtheit, an einer Art Fieber, welche mein Blut in Wallung bringt, an einer grundlosen Unruhe, die mein Herz und mein Gemüt erfüllt, daß ich mit dem elektrischen Strome der Stadt Paris in Verbindung stehe. Paris! Paris! das unser großer A. Barbier allzu getreu geschildert hat:

... der große Hexenkessel,
Die Grube steingefügt, in ungeheurem Bogen

Von erdig gelber Flut dreifachem Lauf umzogen;
Ein rauchender Vulkan, der, stets in Tätigkeit,
In einem langen Strom die Menschenlava speit.
. . . . . .
. . . . . .
Dort findet niemand Schlaf, und immer straff gezogen
Hält des Gedankens Kraft die Sehne an dem Bogen.[1]

Bald wiegt sich dort unsere Kunst in stumpfem Schlafe ein, bald schäumt sie wieder auf; dort ist sie zugleich erhaben und kleinlich, stolz und kriechend, Bettlerin und Königin; dort wird sie erhöht und verachtet, angebetet und gelästert; dort in Paris hat sie treue, begeisterte, verständnisvolle, ergebene Anhänger; aber in demselben Paris spricht sie nur allzu oft zu Schwerhörigen, zu Dummköpfen, zu Wilden. Hier schreitet sie vorwärts und bewegt sich frei; dort werden ihre nervigen Glieder von der Routine, dieser zahnlosen Megäre, in klebrigen Fesseln gehalten und sind kaum eines langsamen, ungeschickten Ganges fähig. In Paris wird sie bekränzt und als Göttin behandelt, vorausgesetzt, daß man auf ihrem Altar nur spärliche Opfer darzubringen braucht. In Paris wird auch ihr Tempel mit prächtigen Gaben überfüllt, unter der Bedingung, daß die Göttin zum irdischen Wesen, manchmal zur Gauklerin wird. In Paris trägt das krüppelhafte Bastardkind der Kunst, das Handwerk, mit Flitter bedeckt, seine spießbürgerliche Frechheit vor aller Augen zu Schau. Die Kunst selbst allerdings, die lichte Göttin, in ihrer herrlichen Nacktheit, verharrt in ihren erhabenen Betrachtungen und würdigt das Handwerk kaum eines Blickes, eines verächtlichen Lächelns. Doch manchmal, o Schande! wird sie von ihm so sehr belästigt, daß sie ihm unglaubliche Gunst erweist; dann sieht man, wie es sich in den Wagen des Lichtes hinein-

[1] . . . Cette infernale cuve,
Cette fosse de pierre aux immenses contours,
Qu'une eau jaune et terreuse enferme à triples tours;
C'est un volcan fumeux et toujours en haleine
Qui remue à long flot de la matière humaine.
. . . . . .
. . . . . .
Là, personne ne dort, et toujours le cerveau
Travaille et, comme l'arc, tend son rude cordeau.

schleicht, die Zügel ergreift und das unsterbliche Viergespann nach rückwärts zu treiben sucht, bis zu dem Augenblicke, wo die eigentliche Lenkerin, durch solch blöde Kühnheit überrascht, den Bastard von seinem Sitze drängt, hinabstürzt und vergißt. . . .

Und der Urheber dieser vorübergehenden und scheußlichen Verbindung ist das Geld; es ist die Liebe zum schnellen, unmittelbaren Gewinn, die manchmal auserwählte Seelen auf solche Weise vergiftet:

Geld, Geld! der höchste Gott, der das Geschick bestimmt,
Am Haar den Menschen faßt, ihn bei den Händen nimmt
Und treibt zu übler Tat; ihm dienend, setzt der Sohn
Auf seines Vaters Leib den Fuß, um schnöden Lohn.[1]

Und jene edlen Seelen unterliegen gewöhnlich nur, weil sie folgende traurige, doch unbestreitbare Wahrheiten verkannt haben: bei unseren jetzigen Sitten und unserer Regierungsform muß der Künstler, welcher im wahrsten Sinne Künstler ist, am meisten leiden; je neuer und großartiger seine Werke sind, desto strenger muß er durch die Folgen seiner Arbeit gestraft werden; je höher und schneller der Flug seiner Gedanken ist, desto unerreichbarer wird er den schwachen Augen der Menge.

Die Mediceer sind tot. Unsere Abgeordneten können sie nicht ersetzen. Sie kennen das bedeutsame Wort jenes Lykurgos aus der Provinz, der, als einer unserer größten Dichter, der Verfasser von La chute d'un ange,[2] Verse vorlas, seine Tabakdose aufmachte und mit väterlicher Miene sprach: „Ja, ich habe einen Neffen, der schreibt auch solches Zeug.[3]“ Und nun suche man Ermutigung für die Künstler bei diesem Kollegen des Dichters!“

Ihr Virtuosen, die ihr keine Massen von Musikern in Bewegung setzt, die ihr nur für ein Orchester von zwei Händen schreibt, die ihr die weiten Säle und zahlreichen Chöre entbehren könnt, ihr habt von der Berührung mit den bürgerlichen Sitten weniger zu

---

[1] L'argent, l'argent fatal, dernier dieu des humains,
Les prend par les cheveux, les secoue à deux mains,
Les pousse dans le mal, et, pour un vil salaire,
Leur mettrait les deux pieds sur le corps de leur père.

[2] Der Fall eines Engels. Von Lamartine.

[3] Im Italienischen *coglionorie.*

befürchten; und doch empfindet auch ihr deren Wirkung. Kritzelt irgend welche glänzende Plattheit: die Verleger werden sie mit Gold bedecken und sich darum reißen; wenn ihr aber das Unglück habt, einen ernsten Gedanken in großartiger Form zu entwickeln, so könnt ihr sicher sein, ihr bringt das Werk nicht an, oder wenigstens kauft man es nicht, wenn es auch herausgegeben wird.

Zwar muß man, um Paris und den Konstitutionalismus ein wenig zu rechtfertigen, sagen, daß es fast überall ebenso zugeht. In Wien zahlt man, wie hier, 1000 Francs für ein Lied oder einen Walzer der Modekomponisten, während Beethoven die C dur-Symphonie um weniger als 100 Thaler hergeben mußte.

Sie haben in London einige Trios und verschiedene Kompositionen für Klavier allein herausgegeben, welche groß angelegt und in einem erhabenen Stil geschrieben sind; und man braucht nicht einmal Ihr großes Repertoire hervorzuholen; Ihre Lieder für eine Singstimme wie: The beating of my own heart, — My lonely home, — oder noch Such things were, welche Frau Hampton, Ihre Schwester, so poesievoll singt, sind reizende Sachen. Nichts, ich muß es sagen, kann meine Phantasie so lebhaft erregen und sie im Fluge zu den grünen Hügeln Irlands tragen als jene. keuschen, einfach und originell geführten Melodien, welche im Abendwinde auf den sanftbewegten Wogen der Seen zu Kellarney zu schweben scheinen, als jene Gesänge entsagender Liebe, bei deren Klang man gerührt wird, ohne zu wissen warum, und mit Gedanken erfüllt wird an Einsamkeit, an die große Natur, an geliebte Wesen, die nicht mehr sind, an die Helden der alten Zeit, an das leidende Vaterland, ja selbst an den Tod, der, nach dem Ausdruck Ihres Nationaldichters Thomas Moore, träumerisch und ruhig ist wie die Nacht. Nun, vergleichen Sie alle diese Eingebungen, alle diese traurig lächelnde Poesie nach ihrem pekuniären Erfolg mit irgend einem lärmenden geist- und herzlosen *Capriccio* über die mehr oder weniger gewöhnlichen Motive der neuen Opern, wie sie die Musikalienhändler oft bei Ihnen bestellen, in welchen die Noten sich unruhig bewegen, sich drängen, aufeinanderrollen wie Schellen, die man in einem Sack schüttelt, und Sie werden sehen, was mehr einträgt. Nein, man muß sich damit abfinden: abgesehen von

einigen zufälligen Umständen, von gewissen Verbindungen mit minderwertigen Künsten, durch welche sie immer mehr oder weniger herabgezogen wird, ist unsere Kunst nicht einträglich; sie wendet sich zu ausschließlich an einzelne Personen aus den gebildeten Klassen, sie erfordert zu viele Mittel, um sich nach außen zu offenbaren. Deshalb müssen diejenigen, welche die Kunst betreiben, ohne sich im geringsten um die ihr fremden Interessen zu kümmern, notwendigerweise einen ehrenvollen Ostrazismus über sich ergehen lassen. Selbst die größten Völker gleichen, in Beziehung auf wirkliche Künstler, dem Abgeordneten, welchen ich vorhin erwähnte; neben die Riesen des menschlichen Genius stellen sie immer Neffen, welche auch ... usw.

In den Archiven eines Londoner Theaters befindet sich ein Brief, welcher von einer Schauspielertruppe an die Königin Elisabeth gerichtet wurde; die Unterschrift enthält neben zwanzig unbekannten Namen den Namen William Shakespeares und trägt die Gesamtbezeichnung: your poor players. Shakespeare war einer jener armen Schauspieler. ... Und doch konnte die dramatische Kunst zu Shakespeares Zeit von der Menge besser gewürdigt werden, als es in unseren Tagen die Kunst der Musik bei den Völkern werden kann, welche den größten Anspruch darauf machen, Verständnis dafür zu besitzen. Die Musik ist durchaus aristokratisch; sie ist eine Tochter von Geblüt, welche heutzutage nur von Fürsten versorgt werden kann, und welche es verstehen muß, lieber arm und jungfräulich zu leben, als eine Mesalliance einzugehen. Alle diese Betrachtungen haben Sie zweifellos tausendmal angestellt, und ich nehme an, Sie werden mir dankbar sein, wenn ich damit ein Ende mache, um Ihnen über die zwei Konzerte zu berichten, welche ich, nach meiner Abreise von Berlin, in Deutschland gegeben habe.

Ich fürchte jedoch, dieser Bericht wird Ihnen in Beziehung auf mich nichts sehr Interessantes bieten; ich werde gezwungen sein, Werke noch einmal zu erwähnen, über welche ich in meinen vorhergehenden Briefen vielleicht schon zuviel gesprochen habe; immer und ewig Der fünfte Mai, Harold, die Bruchstücke aus Romeo und Julia usw. Immer die gleichen Schwierigkeiten, um für gewisse Instrumente Spieler zu finden, gleiche Vorzüglichkeit der

andern Teile des Orchesters, welche das bilden, was ich das alte Orchester, das Mozartsche Orchester, nennen werde; und auch immer die gleichen Fehler, welche bei der ersten Probe unfehlbar an denselben Stellen, in den gleichen Stücken wieder vorkommen, um nach einigem aufmerksamen Studieren endlich zu verschwinden.

Ich habe mich nicht in Magdeburg aufgehalten, und doch erwartete mich dort ein recht eigenartiger Erfolg. Ich wurde da beinahe beleidigt, weil ich die Kühnheit hatte, mich bei meinem eigenen Namen zu nennen; und zwar von einem Postbeamten, der, als er mein Gepäck eintragen ließ und die Aufschrift desselben betrachtete, mich mit mißtrauischer Miene fragte:

„Berlioz? Komponist?"

— „Ja!"

Darob großer Zorn des biederen Mannes, weil ich die Frechheit habe, mich für den Komponisten Berlioz auszugeben. Er hatte sich ohne Zweifel eingebildet, dieser betäubende Musiker könne nicht anders reisen als auf einem beflügelten Roß, inmitten einer Feuerwolke, oder zum mindesten in Begleitung von prächtigen Gerätschaften und einer achtunggebietenden Dienerschar; so daß er beim Anblick eines Menschen, welcher gerade so her- und zugerichtet war wie alle Leute, die in einem Eisenbahnwagen eingefroren und eingeräuchert worden sind, eines Menschen, der selbst seinen Koffer wiegen ließ, selbst ging, selbst französisch sprach und auf Deutsch nur ja sagen konnte, sofort den Schluß zog, ich sei ein Betrüger. Wie Sie wohl denken können, war ich von seinem Brummen und Achselzucken entzückt; je verächtlicher seine Pantomime und seine Ausdrucksweise wurden, desto stolzer warf ich mich in die Brust; hätte er mich geschlagen, so würde ich ihn ohne jeden Zweifel umarmt haben. Ein anderer Beamter, dem meine Sprache sehr geläufig war, zeigte sich eher geneigt, mir das Recht, mein eigenes Ich zu sein, gewähren zu wollen; allein die Annehmlichkeiten, welche er mir sagte, schmeichelten mir unendlich weniger als die Ungläubigkeit und biedere schlechte Laune seines harmlosen Kollegen. Da kann man sehen; eine halbe Million hätte mich um diesen Erfolg gebracht! Ich will in Zukunft acht darauf haben, keine bei mir zu tragen und immer auf dieselbe Weise reisen. Dies ist indessen

laut zu lachen und recht schnell zu sprechen, so bin ich überzeugt, daß ich zum erstenmal in meinem Leben auf recht lächerliche Art umgeschlagen wäre.

Nach der ersten Feuerprobe war alles übrige ein Spiel, und das *Lacrymosa* schloß zur vollen Befriedigung des Komponisten diesen apokalyptischen Abend.

Nach Schluß des Konzerts sprachen viele Leute mich an; sie gratulierten, sie drückten mir die Hand; ich aber blieb bei alledem verständnislos ... ohne etwas zu fühlen ... Gehirn und Nervensystem hatten eine zu große Anstrengung gemacht; ich verdummte, um auszuruhen. Nur Wiprecht hatte das Talent, mich durch eine kürassiermäßige Umarmung wieder zu beleben. Er machte tatsächlich meine Rippen krachen und untermischte seine Ausrufe mit deutschen Flüchen, gegen welche diejenigen Guhrs einfache *Ave Maria* sind. Wer in diesem Augenblick das Senkblei in die Wogen meiner stürmischen Freude geworfen hätte, würde sie bodenlos gefunden haben. Sie müssen also zugeben, daß es manchmal weise ist, eine Torheit zu begehen; denn ohne meine überspannte Kühnheit hätte das Konzert nicht stattgefunden, und die Arbeiten im Theater waren auf lange Zeit so geregelt, daß man mit den Studien zum *Requiem* nicht wieder hätte beginnen können.

Für das zweite Konzert kündigte ich, wie schon oben erwähnt, fünf Sätze aus Romeo und Julia an. Die Königin Mab war unter ihnen. Während der vierzehn Tage, welche den zweiten musikalischen Abend vom ersten trennten, hatten Ganz und Taubert die Partitur dieses *Scherzo* aufmerksam studiert; und als sie mich entschlossen sahen, es aufzuführen, war es nunmehr an ihnen, in Angst zu geraten.

„Wir werden damit nicht fertig werden, sprachen sie, Sie wissen, daß wir nur zwei Proben halten können, es wären fünf oder sechs dazu nötig, nichts ist so schwierig, so gefährlich; es ist ein musikalisches Spinngewebe, und ohne eine außergewöhnliche Feinheit im Rhythmus wird man es in Fetzen zerreißen.

— Ach was! ich wette, man wird es zustande bringen; wir haben zwar nur zwei Proben, aber es sind nur fünf Stücke zu lernen, von welchen vier keine großen Schwierigkeiten bieten.

Übrigens hat das Orchester schon einen Begriff dieses *Scherzo*, weil wir es schon einmal teilweise durchgenommen haben; und Meyerbeer hat dem König davon gesprochen, und der König will es hören, und ich will, daß die Künstler auch wissen, was es ist, und es wird gehen."

Und es ging fast ebenso gut wie in Braunschweig. Man kann mit solchen Musikern viel wagen, mit Musikern, die, nebenbei bemerkt, ehe sie von Meyerbeer geleitet wurden, so lange Zeit unter Spontinis Szepter gestanden hatten.

Dieses zweite Konzert hatte dasselbe Resultat wie das erste; die Bruchstücke aus Romeo wurden sehr gut ausgeführt. Die Königin Mab erweckte große Neugierde beim Publikum und selbst bei Musikgelehrten, wie z. B. bei der Frau Prinzessin von Preußen, welche unbedingt wissen wollte, wie ich die Wirkung der Begleitung im *allegretto* herausgebracht habe, und nicht ahnte, daß dieselbe durch mehrfach geteilte Violinen und Harfenflageoletts bewirkt sei. Der König zog bei weitem das Fest bei Capulet vor und ließ mich um ein Exemplar davon bitten; aber ich glaube, daß das Orchester seine Sympathien eher der Liebesszene (dem *Adagio*) schenkte. Trifft dies zu, dann würden die Berliner Musiker gerade so empfinden wie die von Paris. In der Probe hatte Fräulein Hähnel die Strophen der Altstimme im Prolog einfach gesungen; im Konzert fühlte sie sich aber verpflichtet, am Ende der beiden folgenden Verse:

Wo aus dem Strauche tönet
Der Nachtigall süßes Flehn,[1]

die Fermate mit einem langen Triller zu schmücken, um die Nachtigall zu markieren! O! Fräulein!!! Welch ein Verrat! und Sie sehen so gutmütig aus!

Nun! es gab Leute, welche dem *Dies irae*, dem *Tuba mirum*, dem *Lacrymosa*, dem *Offertorium* im *Requiem*, den Ouvertüren zu Benvenuto und König Lear, dem Harold mit seiner Serenade, seinen Pilgern und seinen Räubern, den Szenen aus Romeo und Julia, dem Konzert und dem Balle bei Capulet,

[1] Où se consume
Le rossignol en longs soupirs.
(Romeo und Julia Nr. 2b.)

der mutwilligen Königin Mab, kurz allem, was ich in Berlin zu Gehör gebracht, einfach die Kantate: Der fünfte Mai vorgezogen haben! Die Eindrücke sind verschieden wie die Gesichter, das weiß ich; doch muß ich, als mir das gesagt wurde, eine sonderbare Grimasse geschnitten haben. Glücklicherweise erwähne ich damit nur ganz vereinzelte Ansichten.

Adieu, mein lieber Desmarest; Sie wissen, daß wir in einigen Tagen im Konservatorium dem Publikum eine alte Leier vorzutragen haben; bringen Sie mir Ihre sechzehn Celliſten mit; ich werde glücklich sein, diese großen Sänger wiederzuhören und Sie an ihrer Spitze zu sehen. Es ist so lange her, daß wir zusammen gesungen haben! Und sagen Sie ihnen, daß ich, um sie zu feiern, mit Mendelssohns Taktstock dirigieren werde!

Ganz der Ihre.

An Herrn G. Osborne.

Zehnter Brief.

Hannover. — Darmstadt.

Ach! ach! mein lieber Osborne, jetzt naht meine Reise ihrem Ende! Ich verlasse Preußen, von Dankbarkeit erfüllt für den Empfang, welcher mir dort bereitet wurde, für die Sympathie, welche die Künstler mir bewiesen haben, für die Nachsicht der Kritiker und des Publikums; aber müde, gebrochen, erschöpft durch dieses übermäßig angestrengte Leben, durch diese beständigen Proben mit immer andern Orchestern. So sehr, daß ich für diesmal darauf verzichte, Breslau, Wien und München zu besuchen. Ich kehre nach Frankreich zurück; und schon fühle ich an einer unbestimmten Erregtheit, an einer Art Fieber, welche mein Blut in Wallung bringt, an einer grundlosen Unruhe, die mein Herz und mein Gemüt erfüllt, daß ich mit dem elektrischen Strome der Stadt Paris in Verbindung stehe. Paris! Paris! das unser großer A. Barbier allzu getreu geschildert hat:

... der große Hexenkessel,
Die Grube steingefügt, in ungeheurem Bogen

Von erdig gelber Flut dreifachem Lauf umzogen;
Ein rauchender Vulkan, der, stets in Tätigkeit,
In einem langen Strom die Menschenlava speit.
. . . . . .
. . . . . .
Dort findet niemand Schlaf, und immer straff gezogen
Hält des Gedankens Kraft die Sehne an dem Bogen.[1]

Bald wiegt sich dort unsere Kunst in stumpfem Schlafe ein, bald schäumt sie wieder auf; dort ist sie zugleich erhaben und kleinlich, stolz und kriechend, Bettlerin und Königin; dort wird sie erhöht und verachtet, angebetet und gelästert; dort in Paris hat sie treue, begeisterte, verständnisvolle, ergebene Anhänger; aber in demselben Paris spricht sie nur allzu oft zu Schwerhörigen, zu Dummköpfen, zu Wilden. Hier schreitet sie vorwärts und bewegt sich frei; dort werden ihre nervigen Glieder von der Routine, dieser zahnlosen Megäre, in klebrigen Fesseln gehalten und sind kaum eines langsamen, ungeschickten Ganges fähig. In Paris wird sie bekränzt und als Göttin behandelt, vorausgesetzt, daß man auf ihrem Altar nur spärliche Opfer darzubringen braucht. In Paris wird auch ihr Tempel mit prächtigen Gaben überfüllt, unter der Bedingung, daß die Göttin zum irdischen Wesen, manchmal zur Gauklerin wird. In Paris trägt das krüppelhafte Bastardkind der Kunst, das Handwerk, mit Flitter bedeckt, seine spießbürgerliche Frechheit vor aller Augen zu Schau. Die Kunst selbst allerdings, die lichte Göttin, in ihrer herrlichen Nacktheit, verharrt in ihren erhabenen Betrachtungen und würdigt das Handwerk kaum eines Blickes, eines verächtlichen Lächelns. Doch manchmal, o Schande! wird sie von ihm so sehr belästigt, daß sie ihm unglaubliche Gunst erweist; dann sieht man, wie es sich in den Wagen des Lichtes hinein-

[1] . . . Cette infernale cuve,
Cette fosse de pierre aux immenses contours,
Qu'une eau jaune et terreuse enferme à triples tours;
C'est un volcan fumeux et toujours en haleine
Qui remue à long flot de la matière humaine.
. . . . . .
. . . . . .
Là, personne ne dort, et toujours le cerveau
Travaille et, comme l'arc, tend son rude cordeau.

schleicht, die Zügel ergreift und das unsterbliche Viergespann nach rückwärts zu treiben sucht, bis zu dem Augenblicke, wo die eigentliche Lenkerin, durch solch blöde Kühnheit überrascht, den Bastard von seinem Sitze drängt, hinabstürzt und vergißt. . . .

Und der Urheber dieser vorübergehenden und scheußlichen Verbindung ist das Geld; es ist die Liebe zum schnellen, unmittelbaren Gewinn, die manchmal auserwählte Seelen auf solche Weise vergiftet:

Geld, Geld! der höchste Gott, der das Geschick bestimmt,
Am Haar den Menschen faßt, ihn bei den Händen nimmt
Und treibt zu übler Tat; ihm dienend, setzt der Sohn
Auf seines Vaters Leib den Fuß, um schnöden Lohn.[1]

Und jene edlen Seelen unterliegen gewöhnlich nur, weil sie folgende traurige, doch unbestreitbare Wahrheiten verkannt haben: bei unseren jetzigen Sitten und unserer Regierungsform muß der Künstler, welcher im wahrsten Sinne Künstler ist, am meisten leiden; je neuer und großartiger seine Werke sind, desto strenger muß er durch die Folgen seiner Arbeit gestraft werden; je höher und schneller der Flug seiner Gedanken ist, desto unerreichbarer wird er den schwachen Augen der Menge.

Die Mediceer sind tot. Unsere Abgeordneten können sie nicht ersetzen. Sie kennen das bedeutsame Wort jenes Lykurgos aus der Provinz, der, als einer unserer größten Dichter, der Verfasser von La chute d'un ange,[2] Verse vorlas, seine Tabakdose aufmachte und mit väterlicher Miene sprach: „Ja, ich habe einen Neffen, der schreibt auch solches Zeug.[3]“ Und nun suche man Ermutigung für die Künstler bei diesem Kollegen des Dichters!“

Ihr Virtuosen, die ihr keine Massen von Musikern in Bewegung setzt, die ihr nur für ein Orchester von zwei Händen schreibt, die ihr die weiten Säle und zahlreichen Chöre entbehren könnt, ihr habt von der Berührung mit den bürgerlichen Sitten weniger zu

---

[1] L'argent, l'argent fatal, dernier dieu des humains,
Les prend par les cheveux, les secoue à deux mains,
Les pousse dans le mal, et, pour un vil salaire,
Leur mettrait les deux pieds sur le corps de leur père.

[2] Der Fall eines Engels. Von Lamartine.

[3] Im Italienischen *coglionorie*.

befürchten; und doch empfindet auch ihr deren Wirkung. Kritzelt irgend welche glänzende Plattheit: die Verleger werden sie mit Gold bedecken und sich darum reißen; wenn ihr aber das Unglück habt, einen ernsten Gedanken in großartiger Form zu entwickeln, so könnt ihr sicher sein, ihr bringt das Werk nicht an, oder wenigstens kauft man es nicht, wenn es auch herausgegeben wird.

Zwar muß man, um Paris und den Konstitutionalismus ein wenig zu rechtfertigen, sagen, daß es fast überall ebenso zugeht. In Wien zahlt man, wie hier, 1000 Francs für ein Lied oder einen Walzer der Modekomponisten, während Beethoven die C dur-Symphonie um weniger als 100 Thaler hergeben mußte.

Sie haben in London einige Trios und verschiedene Kompositionen für Klavier allein herausgegeben, welche groß angelegt und in einem erhabenen Stil geschrieben sind; und man braucht nicht einmal Ihr großes Repertoire hervorzuholen; Ihre Lieder für eine Singstimme wie: The beating of my own heart, — My lonely home, — oder noch Such things were, welche Frau Hampton, Ihre Schwester, so poesievoll singt, sind reizende Sachen. Nichts, ich muß es sagen, kann meine Phantasie so lebhaft erregen und sie im Fluge zu den grünen Hügeln Irlands tragen als jene, keuschen, einfach und originell geführten Melodien, welche im Abendwinde auf den sanftbewegten Wogen der Seen zu Kellarney zu schweben scheinen, als jene Gesänge entsagender Liebe, bei deren Klang man gerührt wird, ohne zu wissen warum, und mit Gedanken erfüllt wird an Einsamkeit, an die große Natur, an geliebte Wesen, die nicht mehr sind, an die Helden der alten Zeit, an das leidende Vaterland, ja selbst an den Tod, der, nach dem Ausdruck Ihres Nationaldichters Thomas Moore, träumerisch und ruhig ist wie die Nacht. Nun, vergleichen Sie alle diese Eingebungen, alle diese traurig lächelnde Poesie nach ihrem pekuniären Erfolg mit irgend einem lärmenden geist- und herzlosen *Capriccio* über die mehr oder weniger gewöhnlichen Motive der neuen Opern, wie sie die Musikalienhändler oft bei Ihnen bestellen, in welchen die Noten sich unruhig bewegen, sich drängen, aufeinanderrollen wie Schellen, die man in einem Sack schüttelt, und Sie werden sehen, was mehr einträgt. Nein, man muß sich damit abfinden: abgesehen von

einigen zufälligen Umständen, von gewissen Verbindungen mit minderwertigen Künsten, durch welche sie immer mehr oder weniger herabgezogen wird, ist unsere Kunst nicht einträglich; sie wendet sich zu ausschließlich an einzelne Personen aus den gebildeten Klassen, sie erfordert zu viele Mittel, um sich nach außen zu offenbaren. Deshalb müssen diejenigen, welche die Kunst betreiben, ohne sich im geringsten um die ihr fremden Interessen zu kümmern, notwendigerweise einen ehrenvollen Ostrazismus über sich ergehen lassen. Selbst die größten Völker gleichen, in Beziehung auf wirkliche Künstler, dem Abgeordneten, welchen ich vorhin erwähnte; neben die Riesen des menschlichen Genius stellen sie immer Neffen, welche auch ... usw.

In den Archiven eines Londoner Theaters befindet sich ein Brief, welcher von einer Schauspielertruppe an die Königin Elisabeth gerichtet wurde; die Unterschrift enthält neben zwanzig unbekannten Namen den Namen William Shakespeares und trägt die Gesamtbezeichnung: your poor players. Shakespeare war einer jener armen Schauspieler. ... Und doch konnte die dramatische Kunst zu Shakespeares Zeit von der Menge besser gewürdigt werden, als es in unseren Tagen die Kunst der Musik bei den Völkern werden kann, welche den größten Anspruch darauf machen, Verständnis dafür zu besitzen. Die Musik ist durchaus aristokratisch; sie ist eine Tochter von Geblüt, welche heutzutage nur von Fürsten versorgt werden kann, und welche es verstehen muß, lieber arm und jungfräulich zu leben, als eine Mesalliance einzugehen. Alle diese Betrachtungen haben Sie zweifellos tausendmal angestellt, und ich nehme an, Sie werden mir dankbar sein, wenn ich damit ein Ende mache, um Ihnen über die zwei Konzerte zu berichten, welche ich, nach meiner Abreise von Berlin, in Deutschland gegeben habe.

Ich fürchte jedoch, dieser Bericht wird Ihnen in Beziehung auf mich nichts sehr Interessantes bieten; ich werde gezwungen sein, Werke noch einmal zu erwähnen, über welche ich in meinen vorhergehenden Briefen vielleicht schon zuviel gesprochen habe; immer und ewig Der fünfte Mai, Harold, die Bruchstücke aus Romeo und Julia usw. Immer die gleichen Schwierigkeiten, um für gewisse Instrumente Spieler zu finden, gleiche Vorzüglichkeit der

andern Teile des Orchesters, welche das bilden, was ich das alte Orchester, das Mozartsche Orchester, nennen werde; und auch immer die gleichen Fehler, welche bei der ersten Probe unfehlbar an denselben Stellen, in den gleichen Stücken wieder vorkommen, um nach einigem aufmerksamen Studieren endlich zu verschwinden.

Ich habe mich nicht in Magdeburg aufgehalten, und doch erwartete mich dort ein recht eigenartiger Erfolg. Ich wurde da beinahe beleidigt, weil ich die Kühnheit hatte, mich bei meinem eigenen Namen zu nennen; und zwar von einem Postbeamten, der, als er mein Gepäck eintragen ließ und die Aufschrift desselben betrachtete, mich mit mißtrauischer Miene fragte:

„Berlioz? Komponist?"

— „Ja!"

Darob großer Zorn des biederen Mannes, weil ich die Frechheit habe, mich für den Komponisten Berlioz auszugeben. Er hatte sich ohne Zweifel eingebildet, dieser betäubende Musiker könne nicht anders reisen als auf einem beflügelten Roß, inmitten einer Feuerwolke, oder zum mindesten in Begleitung von prächtigen Gerätschaften und einer achtunggebietenden Dienerschar; so daß er beim Anblick eines Menschen, welcher gerade so her- und zugerichtet war wie alle Leute, die in einem Eisenbahnwagen eingefroren und eingeräuchert worden sind, eines Menschen, der selbst seinen Koffer wiegen ließ, selbst ging, selbst französisch sprach und auf Deutsch nur ja sagen konnte, sofort den Schluß zog, ich sei ein Betrüger. Wie Sie wohl denken können, war ich von seinem Brummen und Achselzucken entzückt; je verächtlicher seine Pantomime und seine Ausdrucksweise wurden, desto stolzer warf ich mich in die Brust; hätte er mich geschlagen, so würde ich ihn ohne jeden Zweifel umarmt haben. Ein anderer Beamter, dem meine Sprache sehr geläufig war, zeigte sich eher geneigt, mir das Recht, mein eigenes Ich zu sein, gewähren zu wollen; allein die Annehmlichkeiten, welche er mir sagte, schmeichelten mir unendlich weniger als die Ungläubigkeit und biedere schlechte Laune seines harmlosen Kollegen. Da kann man sehen; eine halbe Million hätte mich um diesen Erfolg gebracht! Ich will in Zukunft acht darauf haben, keine bei mir zu tragen und immer auf dieselbe Weise reisen. Dies ist indessen

nicht die Meinung unseres fröhlichen und geistreichen Theaterkritikers Perpignan; als von einem Manne die Rede war, der in einem Duell ein Fünffrancs-Stück in die Westentasche gesteckt hatte, an welchem die Kugel seines Gegners abprallte, rief er aus: „Nur diese reichen Leute haben Glück! Ich wäre auf der Stelle tot gewesen!“

Ich komme in Hannover an. A. Bohrer erwartete mich. Der Intendant, Herr von Meding, hatte die Güte, mir die Kapelle und das Theater zur Verfügung zu stellen, und ich wollte mit den Proben beginnen, als der Hof wegen des Todes des Herzogs von Sussex, eines Verwandten des Königs, Trauer anlegte, und das Konzert auf eine Woche verschoben werden mußte. Ich hatte daher ein wenig mehr Zeit, die hervorragendsten Künstler kennen zu lernen, welche bald unter den bösen Launen meiner Kompositionen zu leiden haben sollten.

Ich habe mit dem Kapellmeister Marschner in keine sehr nahen Beziehungen treten können; die Schwierigkeit, mit welcher er sich auf Französisch ausdrückt, machte unsere Unterhaltungen sehr mühsam; überdies ist er außerordentlich beschäftigt. Er ist gegenwärtig einer der ersten Komponisten Deutschlands, und Sie schätzen, wie wir alle, das bedeutende Verdienst seiner Partituren Der Vampyr und Templer und Jüdin. A. Bohrer kannte ich schon: die Beethovenschen Trios und Quartette hatten uns in Paris in Berührung gebracht, und die Begeisterung, welche uns damals entflammte, war seither nicht erkaltet. A. Bohrer gehört zu den Menschen, welche am besten jene Beethovenschen Werke zu verstehen und zu empfinden scheinen, die als außergewöhnlich und unverständlich gelten. Ich sehe ihn noch in den Proben zu den Quartetten, in welchen sein Bruder Max (der berühmte, jetzt in Amerika weilende Cellist), Claudel, zweite Violine, und Urban, Bratsche, ihn so gut unterstützten. Beim Anhören und Studieren dieser transzendenten Musik pflegte Max vor Stolz und Freude zu lächeln; man sah ihm an, daß er in seiner natürlichen Atmosphäre war, mit Wonne darin atmete. Urban betete schweigend an und schlug die Augen wie vor der Sonne nieder; er schien zu sagen:

„Gott hat gewollt, daß es einen so großen Mann wie Beethoven gebe, und daß es uns vergönnt sei, ihn zu betrachten; Gott

hat es gewollt!!!" Claudel bewunderte vor allem diese tiefen Bewunderungen. Anton Bohrer, die erste Violine, war die höchste Leidenschaft, die verzückte Liebe. Eines Abends, in einem jener übermenschlichen Adagios, in welchen Beethovens Genie in seiner Größe einsam schwebt, wie der Riesenvogel über die schneeigen Gipfel des Chimborasso, schien Bohrers Violine, als sie die erhabene Melodie sang, vom epischen Hauche beseelt; ihr Klang war noch einmal so ausdrucksvoll, sie gab Laute, die ihm selbst unbekannt waren; die Eingebung strahlte auf des Künstlers Gesicht; wir hielten den Atem an; unser Herz schwoll; plötzlich hielt A. Bohrer inne, legte seinen heißen Bogen hin und floh in das anstoßende Zimmer. Frau Bohrer folgte ihm beunruhigt, und Max sagte zu uns, immer noch lächelnd: „Es ist nichts; er hat sich nicht mehr beherrschen können; lassen wir ihn sich ein wenig beruhigen, und wir werden wieder anfangen. Sie müssen ihm verzeihen!"

Ihm verzeihen . . . teurer Künstler!

Anton Bohrer bekleidet in Hannover das Amt eines Konzertmeisters; er komponiert jetzt wenig; seine Lieblingsbeschäftigung besteht darin, die musikalische Ausbildung seiner Tochter zu leiten. Sie ist ein reizendes Kind von zwölf Jahren, dessen wunderbare Anlagen seiner ganzen Umgebung leicht begreifliche Sorgen machen. Erstens gehört ihr Talent als Klavierspielerin zu den außergewöhnlichsten, dann ist sie mit einem derartigen Gedächtnis begabt, daß ihr Vater in den Konzerten, welche sie voriges Jahr in Wien gegeben hat, den Zuhörern, statt eines Programms, eine Liste vorlegte, auf welcher zweiundsiebzig Stücke, Sonaten, Konzertos, Phantasien, Fugen, Variationen, Etüden, von Beethoven, Weber, Cramer, Bach, Händel, Liszt, Thalberg, Chopin, Dohler usw. verzeichnet sind, die die kleine Sophie auswendig beherrscht und ohne Zögern nach Belieben des Publikums aus dem Gedächtnis spielen konnte. Es genügt ihr, ein Stück, wie lang und schwierig es auch sei, drei- oder viermal zu spielen, um es zu behalten und nicht wieder zu vergessen. Daß so viele verschiedenartige Kombinationen sich diesem jungen Gehirn einprägen! Liegt darin nicht etwas Ungeheuerliches, das ebensoviel Schrecken wie Bewunderung einflößt?

Es ist zu hoffen, daß in einigen Jahren die kleine Sophie

als Fräulein Bohrer wieder zu uns kommen wird, damit das Pariser Publikum dieses phänomenale Talent, von welchem es bis jetzt nur einen sehr schwachen Begriff hat, kennen lernen kann.

Das Hannoversche Orchester ist gut, aber zu arm an Streichinstrumenten. Es besitzt im ganzen nur sieben erste und sieben zweite Violinen, drei Bratschen, vier Cellos und drei Kontrabässe. Einige der Geiger sind Invaliden, die Cellos sind geschickt, die Bratschen und Baßgeigen gut. Die Blasinstrumente können nur gelobt werden, besonders die erste Flöte, die erste Oboe (Eduard Rose), die das *pianissimo* aufs beste spielt, und die erste Klarinette, deren Klang ausgezeichnet ist. Die beiden Fagotte (es gibt nur zwei) spielen rein, was schmerzlich selten ist. Die Hörner sind keine ersten Kräfte, aber sie gehen an; die Posaunen sind fest, die einfachen Trompeten ziemlich gut; es ist eine ganz ausgezeichnete Ventiltrompete vorhanden; der Künstler, welcher dieses Instrument spielt, heißt wie sein Nebenbuhler in Weimar, Sachse; ich weiß nicht, welchem ich den Preis erteilen soll. Der erste Oboist spielt Englischhorn, aber sein Instrument klingt sehr falsch. Es gibt keine Ophikleïde, die Baßtuben der Militärkapelle sind gut zu gebrauchen. Der Paukenschläger ist minderwertig; der Musiker, welcher die große Trommel zu schlagen hat, ist kein Musiker; der Beckenschläger ist nicht sicher, und die Becken sind so zerschlagen, das nur noch ein Drittel von jedem vorhanden ist. Es ist eine Harfe da, welche von einer Choristin ziemlich gut gespielt wird. Die Dame ist keine Virtuosin, aber sie beherrscht ihr Instrument und bildet mit den Harfenisten von Stuttgart, Berlin und Hamburg die einzigen Ausnahmen, welche ich in Deutschland angetroffen habe, wo die Harfenspieler im allgemeinen die Harfe nicht spielen können. Leider ist sie sehr schüchtern und wenig musikalisch; wenn man ihr aber einige Tage läßt, um ihre Partie zu studieren, kann man sich auf ihre Pünktlichkeit verlassen. Sie spielt die Flageolett-Töne hervorragend schön; ihre Harfe hat doppelten Mechanismus und ist sehr gut.

Der Chor ist wenig zahlreich, es ist eine kleine Truppe von etwa vierzig Stimmen, welche indessen nicht ohne Wert ist; alle singen rein. Die Tenorstimmen sind überdies kostbar durch ihre schöne Klangfarbe. Die Solosänger sind mehr als mittelmäßig; mit

Ausnahme des Bassisten Steinmüller, eines ausgezeichneten Musikers, welcher seine schöne Stimme geschickt zu führen versteht, aber dieselbe manchmal ein wenig forciert, habe ich nichts gehört, was mir erwähnenswert erschienen wäre.

Wir konnten nur zwei Proben halten; das wurde schon als außergewöhnlich angesehen, und einige der Orchestermitglieder murrten laut dagegen. Es ist das einzige Mal, daß mir diese Unannehmlichkeit in Deutschland begegnet ist; die Künstler haben mich dort stets wie einen Bruder aufgenommen, ohne jemals mit der Zeit und Mühe zu kargen, welche die Studien zu meinen Konzerten von ihnen forderten. A. Bohrer war verzweifelt; er wollte, daß man viermal oder wenigstens dreimal proben sollte; es war nicht durchzusetzen. Die Aufführung war trotzdem erträglich, aber kalt und wirkungslos. Bedenken Sie doch, drei Baßgeigen! und auf jeder Seite sechs und eine halbe Violine!!! Das Publikum zeigte sich höflich, das war alles; ich glaube, es fragt sich heute noch, was zum Teufel dieses Konzert zu bedeuten hatte. Der Doktor Griepenkerl war eigens dazu von Braunschweig gekommen; der gewaltige Unterschied in der musikalischen Gesinnung der beiden Städte muß ihm aufgefallen sein. Er, einige Braunschweiger Offiziere und ich belustigten uns damit, den armen Bohrer zu quälen, indem wir ihm von dem musikalischen Feste erzählten, welches mir drei Monate zuvor in Braunschweig gegeben worden war; diese Einzelheiten schnitten ihm ins Herz. Herr Griepenkerl schenkte mir dann das Werk, welches er über mich geschrieben hatte, und bat mich dagegen um den Taktstock, mit welchem ich die Aufführung der Kantate Der fünfte Mai geleitet hatte.

Wir wollen hoffen, daß die Stöcke, welche auf diese Weise in Deutschland und Frankreich eingepflanzt wurden, Wurzel fassen und zu Bäumen heranwachsen mögen, die mich eines Tages beschatten werden. . . .

Der Erbprinz von Hannover wohnte diesem Konzerte bei; ich hatte die Ehre, mich vor meiner Abreise einige Augenblicke mit ihm zu unterhalten, und schätze mich glücklich, die reizende Liebenswürdigkeit seines Wesens und seinen hervorragenden Geist kennen gelernt zu haben, dessen Heiterkeit ein schreckliches Unglück (der Verlust des Augenlichts) nicht zu trüben vermochte.

Nun wollen wir nach Darmstadt reisen. Morgens um sieben Uhr fahre ich durch Kassel.

Spohr[1] schläft, es wird gut sein, ihn nicht zu wecken.

Setzen wir unseren Weg fort. Ich komme zum vierten Male in Frankfurt an. Dort treffe ich Parish-Alvars wieder, der mir seine Phantasie in Flageolett-Tönen über den Chor der Meermädchen aus Oberon vorspielt und mich damit in starres Erstaunen versetzt. Dieser Mann ist entschieden ein Zauberer: Seine Harfe ist eine Sirene mit schön geneigtem Nacken, langem flatterndem Haar, die unter dem leidenschaftlichen Druck seiner mächtigen Arme berückende, aus einer andern Welt stammende Töne aushaucht.

Da kommt Guhr, recht gehemmt durch die Arbeiter, welche sein Theater restaurieren. Ah! Verzeihen Sie, Osborne, wenn ich Sie verlasse, um diesem so sehr gefürchteten Kapellmeister, dessen Name sich wieder meiner Feder aufdrängt, einige Worte zu sagen. Ich kehre im Augenblick zu Ihnen zurück.

„Mein lieber Guhr!

Wissen Sie, daß mehrere Leute mir angst gemacht haben, Sie könnten die Scherze, welche ich mir bei der Erzählung unseres ersten Zusammentreffens über Sie erlaubt habe, schlecht aufnehmen? Ich bezweifelte es stark, weil ich ja Ihren Geist kenne, und doch betrübte mich diese Ungewißheit. Bravo! Ich höre, daß Sie über die Dissonanzen, mit welchen ich die Harmonie Ihrer Unterhaltung ausgestattet habe, nicht böse sind, daß Sie, ganz im Gegenteil, der erste waren, der darüber lachte, und daß Sie in einer der Frankfurter Zeitungen eine deutsche Übersetzung des Briefes, welcher dieselben enthielt, haben drucken lassen. Das lasse ich mir gefallen! Sie verstehen einen Scherz, und außerdem ist man nicht verloren, weil man ein wenig flucht! *terque, quaterque vivat*! H. G. D. W. Halten Sie mich wirklich für einen Ihrer besten Freunde und lassen Sie sich aufs neue zu Ihrer Frankfurter Kapelle tausendmal Glück wünschen; sie ist würdig, von einem Künstler wie Sie geleitet zu werden.

Leben Sie wohl, leben Sie wohl, H. G. D. W."

Da bin ich wieder!

---

[1] Spohr war in Kassel Kapellmeister.

Nun also; es ist von Darmstadt die Rede. Dort werden wir einige Freunde finden, unter anderen den Konzertmeister L. Schlosser, welcher früher, während seines Aufenthaltes in Paris, mein Mitschüler bei Lesueur gewesen ist. Ich brachte übrigens Briefe des Herrn von Rothschild in Frankfurt an den Prinzen Emil mit, welcher mir den reizendsten Empfang bereitete und beim Großherzog mehr als ich zu hoffen gewagt hatte, für mein Konzert erreichte. In den meisten deutschen Städten, wo ich mich bis dahin hatte hören lassen, war das Übereinkommen mit den Theaterintendanten ungefähr immer dasselbe gewesen; die Theaterleitung übernahm alle Kosten und gab mir die Hälfte der reinen Einnahme. (Das Theater in Weimar allein hatte die Liebenswürdigkeit, mir die ganze Einnahme zu überlassen. Ich habe es schon gesagt: Weimar ist eine kunstsinnige Stadt, und die herzogliche Familie versteht es, die Kunst zu ehren.)

Nun! in Darmstadt erwies mir der Großherzog nicht nur die gleiche Gunst, sondern hielt mich noch frei von jeglichen Kosten. Gewiß hat dieser großmütige Herrscher keine Neffen, welche auch ... schreiben usw. usw.

Das Konzert war schnell veranstaltet, und anstatt sich zu den Proben bitten zu lassen, hätte das Orchester gewünscht, ich könne eine Woche mehr auf die Studien verwenden. Wir hielten fünf Proben ab. Alles ging gut, bis auf den Doppelchor der vom Feste heimkehrenden jungen Capuletti am Anfang der Liebesszene in Romeo und Julia. Die Aufführung dieses Stückes war eine vollkommene gesangliche Niederlage; die Tenore des zweiten Chores sanken um fast einen halben Ton, und die des ersten verfehlten den Einsatz bei der Wiederkehr des Themas. Der Chorrepetitor befand sich in einer Wut, die um so begreiflicher ist, als er sich acht Tage lang unendliche Mühe gegeben hatte, die Chöre einzuüben.

Das Darmstädter Orchester ist ein wenig zahlreicher als das Hannoversche: es besitzt ausnahmsweise eine ausgezeichnete Ophikleide. Mit den Harfenpartien ist ein Maler betraut, der trotz all seiner Anstrengungen und seines guten Willens niemals sicher ist, seine Ausführung farbenreich zu gestalten. Das übrige des

Instrumentalkörpers ist gut zusammengesetzt und vom besten Geiste beseelt. Man findet darin einen hervorragenden Virtuosen. Er heißt Müller, gehört aber nicht zur berühmten Familie Müller in Braunschweig. Seine fast riesenhafte Statur erlaubt ihm, auf einer wirklichen viersaitigen Baßgeige mit außergewöhnlicher Leichtigkeit zu spielen. Ohne, wie er es könnte, zu versuchen, Läufe und Arpeggien von unnötiger Schwierigkeit und lächerlicher Wirkung auszuführen, läßt er sein Riesenineinstrument ernst und edel singen und weiß ihm Töne von seltener Schönheit zu entlocken, die er mit vielem Gefühl und großer Kunst nuanciert. Ich habe ihn ein sehr schönes *Adagio*, komponiert von dem jüngeren Mangold, dem Bruder des Kapellmeisters, so gesangvoll spielen hören, daß ein strenges Publikum davon tief ergriffen wurde. Es war in einem von Herrn Doktor Huth veranstalteten musikalischen Abend. Dieser erste Musikliebhaber Darmstadts tut in seinen Kreisen für die Kunst, was in London Herr Alsager in den seinigen zu tun versteht; sein Einfluß auf die musikalische Richtung des Publikums ist daher groß. Müller ist eine Errungenschaft, welche viele Komponisten und Kapellmeister locken muß, aber der Großherzog wird sie ihnen mit allen Kräften streitig machen, das ist sicher.

Der Kapellmeister Mangold, ein geschickter und ausgezeichneter Mann, hat seine musikalische Ausbildung größtenteils in Paris erhalten, wo er zu den besten Schülern Reichas zählte. Er war also mein Mitschüler und hat mich als solchen behandelt. Schlosser, der schon erwähnte Konzertmeister, hat sich als so guter Kamerad erwiesen und mich mit so viel Eifer unterstützt, daß es mir wirklich unmöglich ist, über diejenigen seiner Kompositionen, welche er mir zu lesen erlaubte, so zu sprechen, wie sie es verdienen, es würde aussehen, als wollte ich mich für seine Gastfreundschaft dankbar zeigen, während ich ihm nur Gerechtigkeit widerfahren lassen würde. Ein neuer Beweis für das Antisprichwort: „Eine Wohltat ist immer verloren!“

Darmstadt besitzt eine Militärkapelle von etwa dreißig Musikern; ich habe den Großherzog sehr darum beneidet. Alle spielen rein, stilvoll und mit einem Gefühl für den Rhythmus, das selbst den Trommelpartien Interesse verleiht.

Als ich ankam, befand sich Reichel (die ungeheuere Baßstimme, welche mir in Hamburg so nützlich war) seit einiger Zeit in Darmstadt, wo er als Marcel in den Hugenotten einen wirklichen Triumph gefeiert hatte. Er war liebenswürdig genug, die Kantate Der fünfte Mai zu singen, und entwickelte dabei weit mehr Talent und Empfindung, als er bei seiner ersten Wiedergabe dieses Stückes gezeigt hatte. In der letzten Strophe:

Wie? Sterben, er? O Ruhm, wie verwaist bist du![1]

welche im Ausdruck die schwierigste ist, war er besonders bewundernswert. Die Arie aus Mozarts Figaro: »*Non più andrai*,«[2] welche wir dem Programm hinzugefügt hatten, zeigte die Vielseitigkeit seines Talents, das hier in einem ganz andern Lichte erstrahlte; sie wurde vom ganzen Publikum zum zweiten Mal verlangt und trug dem Sänger am folgenden Tage ein sehr vorteilhaftes Engagement an das Darmstädter Theater ein. Ich enthalte mich, Ihnen ... das übrige zu erzählen. Wenn Sie in dies Land gehen, wird man Ihnen einfach sagen, daß ich die naive Eitelkeit gehabt habe, das Publikum und die Künstler sehr intelligent zu finden.

Nun sind wir, mein lieber Osborne, am Ende dieser Pilgerfahrt angelangt; sie war vielleicht die schwierigste, welche je ein Musiker unternommen hat, und ich fühle, daß die Erinnerung daran auf meinem ganzen Leben schweben wird. Ich habe, wie die frommen Männer des alten Griechenland, das Orakel zu Delphi befragt. Habe ich den Sinn seiner Antwort richtig verstanden? Soll ich an das glauben, was in ihr für meine Wünsche günstig erscheint? ... Gibt es keine trügerischen Orakel? ... Die Zukunft, die Zukunft allein wird es entscheiden. Wie dem auch sei, ich muß nach Frankreich zurückkehren und von Deutschland, dieser edlen zweiten Heimat aller Söhne der Harmonie, Abschied nehmen. Doch wo finde ich Worte, die meine Dankbarkeit, meine Bewunderung, mein Bedauern ausdrücken könnten? ... Welche Hymne könnte ich singen, die

---

1 Quoi! lui mourir! O gloire, quel veuvage!

2 Dort vergiß leises Flehn, süßes Wimmern.
(Arie des Figaro, Akt 1, Nr. 9.)

seiner Größe, seines Ruhmes würdig wäre? ... Ich kann also beim Scheiden nichts anders tun, als mich in Verehrung verneigen und mit bewegter Stimme sprechen:

Vale, Germania, alma parens!

LII.

Ich setze den Freischütz im Opernhause in Szene. — Meine Rezitative. — Die Sänger. — Dessauer. — Herr L. Pillet. — Verwüstungen der Weberschen Partitur durch seine Nachfolger.

Ich war eben von dieser langen Wanderung durch Deutschland zurückgekehrt, als Herr Pillet, der Direktor des Opernhauses, den Plan faßte, den Freischütz in Szene zu setzen. In dieser Oper kommen aber, ähnlich wie in unsern komischen Opern, vor und nach den Gesangsnummern gesprochene Dialoge vor. Da nun die Traditionen des Opernhauses fordern, daß in den auf dem Repertoire stehenden lyrischen Dramen und Tragödien alles gesungen werde, mußte der gesprochene Text in Rezitative umgesetzt werden. Herr Pillet trug mir diese Aufgabe an.

„— Ich bin nicht der Ansicht, antwortete ich ihm, daß die Rezitative, die Sie von mir verlangen, dem Freischütz hinzugefügt werden sollten. Allein, da er nur unter dieser Bedingung aufgeführt werden darf, und da Sie, wenn ich die Rezitative nicht schreibe, mit der Komposition derselben einen andern beauftragen werden, der vielleicht mit Weber weniger vertraut und jedenfalls um die Verherrlichung seines Meisterwerkes nicht so besorgt wäre wie ich, nehme ich Ihr Anerbieten unter einer Bedingung an: Der Freischütz soll genau so, wie er komponiert wurde, ohne irgend welche Änderung in Text oder Musik aufgeführt werden.

— Das ist natürlich auch meine Absicht, erwiderte Herr Pillet; halten Sie mich für fähig, den Skandal von „Robin des Bois“ zu wiederholen?

— Gut, wenn dem so ist, werde ich mich sofort ans Werk setzen. Wie gedenken Sie, die Rollen zu verteilen?

— Die Partie der Agathe gebe ich Frau Stolz, die des Ännchen Fräulein Dobré; Duprez wird den Max singen.

— Ich wette, er tut es nicht! unterbrach ich ihn.

— Warum sollte er ihn denn nicht singen?

— Das werden Sie bald erfahren.

— Bouché wird einen ausgezeichneten Kaspar geben.

— Und wen haben Sie als Eremiten?

— Ach, antwortete Herr Pillet verlegen, dies ist eine überflüssige Rolle, die das Ganze in die Länge zieht. Ich wäre der Ansicht, den ganzen Teil des Werkes, in welchem der Eremit vorkommt, zu streichen.

— So? weiter nichts! das heißen Sie, den Freischütz respektieren und anders als Herr Castil-Blaze verfahren? ... Wir sind weit davon entfernt, einig zu sein; erlauben Sie, daß ich mich zurückziehe, denn es ist mir unmöglich, mich irgendwie an dieser neuen Verbesserung zu beteiligen.

— Mein Gott! Was sind Sie doch halsstarrig mit Ihren Ansichten! Gut, wir werden den Eremiten beibehalten, wir werden alles beibehalten, ich gebe Ihnen mein Wort darauf."

Da Ämilianus Paccini, der den deutschen Text übersetzen sollte, mir seinerseits die gleiche Versicherung gegeben hatte, willigte ich, allerdings nicht ohne Mißtrauen, ein, die Komposition der Rezitative zu übernehmen. Die Gesinnung, welche mich dazu getrieben hatte, die vollständige Wiedergabe des Freischütz zu fordern — eine Gesinnung, die von vielen Leuten als blinde Verehrung bezeichnet wurde — vereitelte auf diese Weise jeden Vorwand zu Umarbeitungen, Verschiebungen, Strichen und Korrekturen, wie man sie sonst ohne Zweifel mit großem Eifer vorgenommen hätte. Es sollte jedoch meine Unerbittlichkeit auch einen ernstlichen Übelstand zur Folge haben: trotz aller von mir getroffenen Maßregeln, den sonst gesprochenen Text so fließend wie möglich wiederzugeben, erschien dieser, vollständig in Musik gesetzt, viel zu lang. Es gelang mir nie, die Sänger von ihrem langsamen, schwerfälligen und hochtrabenden Vortrag der Rezitative abzubringen; und besonders in den Szenen zwischen Max und Kaspar hatte die gesangliche Wiedergabe ihres eigentlich einfachen und familiären Zwiegesprächs

den ganzen Pomp, die ganze Feierlichkeit einer Szene aus einer lyrischen Tragödie. Dies beeinträchtigte ein wenig den Gesamteindruck des Freischütz, welcher trotz alledem einen glänzenden Erfolg hatte. Ich wollte nicht als Komponist dieser Rezitative genannt werden, obwohl Künstler und Kritiker in denselben dramatische Eigenschaften sowie ein besonderes Verdienst in deren Stil fanden, der, wie sie sagten, mit dem Stile Webers in vollkommenem Einklang war, und in der Instrumentierung eine Zurückhaltung, die selbst von meinen Feinden anerkannt werden mußte.

Es kam, wie ich vorausgesehen hatte. Duprez, der zehn Jahre vorher als lyrischer Tenor mit seiner kleinen Stimme den Max (Tony) aus dem Pasticcio »Robin des Bois« im Odeon gesungen hatte, konnte seine nun große Heldentenorstimme dieser selben, allerdings etwas tief geschriebenen Partie nicht mehr anpassen. Er schlug die eigentümlichsten Transponierungen vor, welche notwendiger Weise die tollsten Modulationen, die wunderlichsten Übergänge mit sich brachten ..... Ich machte diesen Torheiten ein Ende, indem ich Herrn Pillet erklärte, Duprez könne, wie er selbst zugebe, die Partie nicht singen, ohne dieselbe vollständig zu entstellen. Sie wurde dann Marié, dem zweiten Tenor, anvertraut, dessen Stimme in der tiefen Lage nicht ohne Wohlklang, der aber, obgleich sehr musikalisch, ein schwerfälliger Sänger war.

Auch Frau Stoltz konnte die Agathe nicht singen, ohne die zwei Hauptarien zu transponieren. Ich mußte die erste, welche in E-dur geschrieben ist, nach D dur, und das Gebet in As dur des dritten Aufzuges um eine kleine Terz tiefer transponieren, wodurch letzteres drei Viertel seiner entzückenden Klangfarbe einbüßte. Im Schlußsextett dagegen konnte die Originaltonart (H dur) beibehalten werden, und Frau Stoltz sang die Sopranpartie mit einer Verve, mit einer Begeisterung, die jeden Abend das ganze Publikum zu stürmischem Applaus hinriß.

Diese Abneigung der Sänger, gewisse Partien so wiederzugeben, wie sie geschrieben sind, hat zur Ursache ein Viertel wirkliche Schwierigkeit, ein Viertel Unwissenheit und eine gute Hälfte Launenhaftigkeit.

Ich erinnere mich, daß Duprez sich hartnäckig weigerte, in der

Romanze aus meiner Oper Benvenuto Cellini, „Dem Ruhm allein galt mein Bestreben ..."[1] ein mittleres G zu singen, den bequemsten Ton seiner und jeder Stimme. Den Noten G – D, die unter den Worten „Sei gnädig ..."[2] gesetzt sind und in graziöser und pikanter Weise zur Schlußkadenz überleiten, zog er D—D vor, wodurch eine grobe Trivialität entsteht. In der Arie „Du meiner Väter Hütte ..."[3] aus Wilhelm Tell hat er nie das mit Fis enharmonische Ges singen wollen, welches Rossini so geschickt und treffend dahingesetzt hat, um das Thema in die ursprüngliche Tonart zurückzuführen. Er hat das Ges stets durch ein F ersetzt, welches nüchtern und hart klingt, und den ganzen Reiz der Modulation zerstört.

Eines Tages fuhr ich mit Duprez vom Lande zurück; als ich so neben ihm im Wagen saß, kam mir der Gedanke, Rossinis Satz mit dem Ges in sein Ohr zu summen. Duprez, leicht errötend, sah mir ins Gesicht und sagte:

„— So! Sie kritisieren mich?

— Ei! freilich kritisiere ich Sie! Warum, in Teufels Namen, singen Sie die Stelle nicht so, wie sie geschrieben ist?

— Ich weiß nicht, diese Note ist mir unbequem, beunruhigt mich .....

— Ach was! Sie spaßen! Mit welchem Recht sollte sie Ihnen unbequem liegen, wenn sie Künstlern, die weder Ihre Stimme noch Ihr Talent besitzen, nicht unbequem liegt?

— Vielleicht haben Sie recht .....

— Bei Gott! Ich bin überzeugt, daß ich recht habe.

— Nun, so will ich in Zukunft Ihretwegen Ges singen.

— Nicht doch! Tun Sie es sich selbst und dem Komponisten und dem musikalischen Verständnis zuliebe, das man nicht ohne Befremden von einem Künstler wie Sie beleidigt sieht."

Aber ach! weder mir, noch sich selbst, noch Rossini, noch dem gesunden Menschenverstand zuliebe hat Duprez jemals in den Aufführungen des Wilhelm Tell das Ges gesungen. Teufel und

[1] La gloire était ma seule idole. ...

[2] Protége. ...

[3] Asile héréditaire. ...

Engel werden ihn nicht von seinem abscheulichen F abbringen. Bis zu seinem Tode wird er in seiner Verstocktheit beharren.

Der Bassist Serda, den man in Benvenuto Cellini mit der Partie des Kardinals betraut hatte, behauptete, in seiner Arie „Gnade den Sündern allerwegen“ [1] das hohe Es nicht singen zu können; und da er diesen Ton in der tieferen Oktave sang, machte er, statt einer Terzenbewegung nach oben, einen Sextensprung nach unten, was die Melodie ganz entstellte. Eines Tages war er verhindert, zur Probe zu kommen. Man bat Alizard, ihn zu vertreten. Mit seiner wunderbaren Stimme, deren Ausdrucksfähigkeit und Schönheit man noch nicht anerkennen wollte, sang dieser meine Arie ohne die geringste Änderung vom Blatt, und zwar so, daß die Choristen, die ihn umgaben, warm applaudierten. Serda hörte von diesem Erfolg, und am folgenden Tage fand er das Es. Dabei muß man wissen, daß dieser selbe Serda, der behauptete, in meiner Arie das Es nicht singen zu können, als Saint-Bris in den Hugenotten das hohe E, ja sogar das hohe Fis erreichte.

O, diese Sänger! Welch ein Gelichter!

Ich komme auf den Freischütz zurück.

Natürlich wollte man darin ein Ballett einschieben. Da alle meine Anstrengungen, es zu verhindern, vergeblich waren, schlug ich vor, eine Tanzszene zusammenzustellen, wie sie von Weber selbst in dem Klavierrondeau Aufforderung zum Tanz angegeben ist, und instrumentierte dieses reizende Stück. Der Ballettmeister aber, anstatt sich nach dem in der Musik genau bezeichneten Plan zu richten, wußte nur gewöhnliche Figuren, ganz abgedroschene Tanzkombinationen zu finden, die das Publikum nur mäßig entzückt haben würden. Um nun die Qualität durch Quantität zu ersetzen, verlangte man die Hinzufügung von drei andern Schritten. Und nun setzen sich die Tänzer in den Kopf, ich hätte in meinen Symphonien Stücke, die sich zum Tanze sehr gut eignen und das Ballett aufs beste vervollständigen würden. Sie sprechen darüber mit Herrn Pillet; dieser geht auf ihren Gedanken ein und will von mir verlangen, ich solle in Webers Partitur die

1) A tous péchés pleine indulgence ...

Ballszene aus meiner Phantastischen Symphonie und das Fest aus Romeo und Julia einschieben.

Der deutsche Komponist Dessauer befand sich damals in Paris und besuchte fleißig die Kulissen des Opernhauses. Ich begnügte mich damit, auf den Vorschlag des Direktors zu antworten:

„— Ich kann mich nicht damit einverstanden erklären, in den Freischütz Musikstücke einzuschieben, die nicht von Weber sind; um Ihnen aber zu beweisen, daß es nicht aus übertriebener und sinnloser Verehrung für den großen Meister geschieht, wollen wir Dessauer, der eben dort im Hintergrunde der Bühne auf und ab geht, Ihren Vorschlag unterbreiten; billigt er ihn, so werde ich mich danach richten; wenn nicht, bitte ich Sie, mir nicht mehr davon zu sprechen."

Bei den ersten Worten des Direktors wandte sich Dessauer lebhaft gegen mich und sagte:

„— Ach, Berlioz, tun Sie das nicht!" — „Da hören Sie's," sagte ich zu Herrn Pillet.

Infolgedessen war keine Rede mehr davon. Wir entnahmen Tanzweisen aus Oberon und Preziosa, und so wurde das Ballett mit Weberschen Kompositionen vervollständigt. Nach einigen Vorstellungen jedoch verschwanden die Melodien aus Preziosa und Oberon; dann wurde unbekümmert in der Aufforderung zum Tanz gestrichen, obgleich sie in der Umarbeitung für Orchester großen Erfolg gehabt hatte. Als Herr Pillet sein Amt als Direktor des Opernhauses niedergelegt hatte, und ich in Rußland war, kam man mit dem Freischütz wieder so weit, einen Teil des Finale im 3. Aufzug zu streichen; man wagte es endlich, denselben Aufzug um das ganze erste Bild zu verkürzen, in welchem Agathens herrliches Gebet, die Szene der Brautjungfern und Ännchens so romantische Arie mit Begleitung der Solobratsche enthalten sind.

Und in so schimpflicher Entstellung wird der Freischütz heutzutage am Pariser Opernhause aufgeführt. Dieses Meisterwerk an Poesie, Originalität und Leidenschaft dient als Vorspiel zu den elendesten Balletten und muß infolgedessen verstümmelt werden, um diesen Platz zu machen. Sollte ein neues choreographisches Werk von größerem Umfange als seine Vorgänger entstehen, so wird

man ohne Zögern den Freischütz wieder verkürzen. Und wie wird das, was noch davon übrig bleibt, ausgeführt! Welche Sänger! Welch ein Dirigent! Welche niederträchtige Schlaffheit im Takt! Welch ein unharmonisches Zusammenspiel! Welch eine abgeschmackte, geistlose, empörende Wiedergabe von allem durch alle! . . . . . Da sei einer ein Erfinder, ein Erleuchter, ein begeisterter Mensch, ein Genie, um auf diese Weise gequält, beschmutzt, verunglimpft zu werden! Gemeine Händler! Bis die Geißel eines neuen Christus euch aus dem Tempel zu treiben vermag, nehmt die Versicherung hin, daß alles, was in Europa auch nur das geringste Kunstverständnis besitzt, Euch tiefste Verachtung zollt.

LIII.

Ich bin gezwungen, Feuilletons zu schreiben. — Meine Verzweiflung. — Anwandlungen zum Selbstmord. — Das Industrie-Musikfest. — 1022 Mitwirkende. — 32000 Francs Einnahme. — 800 Francs Reingewinn. — Der Polizeipräfekt Delessert. — Es wird eine Zensur für Konzertprogramme eingeführt. — Die Erheber der Spitalsteuer. — Doktor Amussat. — Ich reise nach Nizza. — Konzert im Zirkus der Champs-Elysées.

Mein Leben bietet in der auf diese Episode folgenden Zeit kein nennenswertes musikalisches Ereignis. Ich blieb in Paris und beschäftigte mich fast ausschließlich mit meinem Beruf als — ich sage nicht Kritiker, sondern, was etwas ganz anderes ist, als Feuilletonist. Der Kritiker (ich nehme an, er sei ehrlich und klug) schreibt nur, wenn er einen Gedanken hat, eine Frage beleuchten, ein System bekämpfen, etwas loben oder tadeln will. Er hat dann Gründe, die er für wahr hält und die ihn veranlassen, seine Meinung auszusprechen, Lob und Tadel zu erteilen. Der unglückliche Feuilletonist ist gezwungen, über alles zu schreiben, was in den Bereich des Feuilletons gehört (trauriger Bereich, ein Sumpfland, in dem Heuschrecken und Kröten wimmeln), er will nur die Erfüllung der ihm auferlegten Aufgabe; sehr oft hat er keine Meinung in Beziehung auf die Dinge, über welche er schreiben muß; jene Dinge erregen weder seinen Zorn noch seine Bewunderung, sie sind nicht vorhanden. Und doch muß er sich den Anschein geben, als glaube er an ihre Existenz,

als habe er einen Grund, ihnen seine Aufmerksamkeit zu widmen, als habe er dafür oder dagegen Partei ergriffen. Die meisten meiner Kollegen verstehen es, sich mühelos, oft sogar mit reizender Leichtigkeit, aus dieser Verlegenheit zu helfen. Mir gelingt es immer nur unter ebenso langen wie schmerzlichen Anstrengungen. Einmal bin ich drei Tage lang in meinem Zimmer eingeschlossen geblieben, um über die Opéra-Comique ein Feuilleton zu schreiben, ohne nur einen Anfang finden zu können. Ich entsinne mich des Werkes nicht mehr, über welches ich zu sprechen hatte (eine Woche nach der ersten Aufführung hatte ich den Namen auf immer vergessen), aber die Qualen, welche ich während jener drei Tage gelitten habe, bis ich die drei ersten Zeilen meines Artikels gefunden hatte, auf die besinne ich mich gewiß! Mein Gehirn schien zerspringen zu wollen. Mir war, als hätte ich heiße Asche in den Adern. Bald stützte ich die Ellbogen auf den Tisch und hielt meinen Kopf mit beiden Händen; bald ging ich mit großen Schritten auf und ab wie eine Schildwache bei einer Kälte von fünfundzwanzig Grad. Ich trat ans Fenster, betrachtete die umliegenden Gärten, die Höhen von Montmartre, die untergehende Sonne ... gleich trug mich die Träumerei hinweg, tausend Meilen weit von meiner verdammten komischen Oper. Und als ich mich umsah, und mein Blick den verdammten Titel auf dem verdammten weißen Blatte prangen sah, das hartnäckig der andern Worte harrte, mit welchen ich es bedecken sollte, da fühlte ich, wie die Verzweiflung sich meiner bemächtigte. Gegen meinen Tisch gestützt stand eine Gitarre; mit einem Fußtritt drückte ich ihr den Leib ein. ... Auf meinem Kamin starrten mich zwei Pistolen mit ihren runden Augen an ... ich betrachtete sie sehr lange ... dann fing ich an, mit den Fäusten auf meinen Schädel zu schlagen. Endlich weinte ich vor wütender Entrüstung und raufte mir das Haar wie ein Schüler, der seine Aufgabe nicht machen kann. Die salzige Flut, welche aus meinen Augen stürzte, schien mich ein wenig zu erleichtern. Ich drehte die Läufe meiner Pistolen, die mich immer noch ansahen, nach der Wand. Ich hatte Mitleid mit meiner armen Gitarre und bat sie um einige Akkorde, die sie mir ohne Groll hergab. Mein Sohn, der damals sechs Jahre alt war, klopfte in diesem Augenblick an meine Tür; infolge meiner

schlechten Laune hatte ich ihn am Morgen ungerechterweise gezankt. Da ich nicht öffnete, rief er:

„Vater, willst du wieder dute Freunde sein?“

Ich sprang auf und ließ ihn ein:

„Ja, mein Junge, wir wollen Freunde sein! komm!“

Ich nahm ihn auf meinen Schoß, lehnte sein blondes Köpfchen an meine Brust, und wir schliefen beide ein. Ich hatte es aufgegeben, den Anfang meines Artikels zu finden: es war am Abend des dritten Tages. Am folgenden Tage gelang es mir endlich, ich weiß nicht wie, über, ich weiß nicht wen, ich weiß nicht was, zu schreiben.

. . . . . .

Dies war vor fünfzehn Jahren! . . . und meine Qual währt noch . . . Tod und Teufel! Immer noch soweit zu sein! gebt mir doch Partituren zu schreiben, Orchester zu führen, Proben zu leiten, zwingt mich dazu, acht, ja sogar zehn Stunden lang zu stehen, den Taktstock in der Hand, ohne Begleitungsinstrumente Chöre einzustudieren, selbst die Stichworte vorzusingen und dabei Takt zu schlagen, bis aus meinem Munde Blut fließt und mein Arm in einem Krampf erlahmt; zwingt mich dazu, Pulte, Kontrabässe, Harfen zu tragen, ein Konzertpodium umzubauen, Bretter anzunageln wie ein Tagelöhner oder ein Zimmermann; verlangt nachher von mir, daß ich zu meiner Erholung während der Nacht die Arbeit von Kopisten und Stechern korrigiere; ich habe es getan, tue es, werde es tun; dies hängt mit meinem musikalischen Dasein zusammen, und ich ertrage es ohne zu klagen, selbst ohne daran zu denken, wie der Jäger Kälte, Hitze, Hunger, Durst, Sonne, Regen, Staub, Schlamm und alle Strapazen der Jagd erträgt. Aber ewig und ewig, um leben zu können, Feuilletons zu verfertigen! nichtssagende Dinge über nichtssagende Sachen zu schreiben! unerträglichen Plattheiten ein laues Lob zu erteilen! heute abend über einen großen Meister und morgen über einen Dummkopf mit gleichem Ernst, in der gleichen Sprache zu reden! seine Zeit, seine Intelligenz, seinen Mut, seine Geduld auf diese Arbeit zu verwenden, mit der Gewißheit, daß man der Kunst nicht einmal den Dienst erweisen kann, einige Mißbräuche zu zerstören, Vorurteile

auszurotten, die Meinungen zu erleuchten, den allgemeinen Geschmack zu läutern, Menschen und Dinge nach Verdienst an ihren Platz zu setzen! O! das ist die tiefste Erniedrigung! besser wäre es ... Finanzminister einer Republik zu sein. Hätte ich nur die Wahl!

Ich ertrug mit weniger Ergebung als je die Unannehmlichkeiten meiner Stellung, als im Jahre 1844 die Industrieausstellung in Paris stattfand. Sie nahte ihrem Schlusse. Der Zufall (dieser unbekannte Gott, der in meinem Leben eine so große Rolle spielt) wollte es, daß ich in einem Kaffeehaus mit Strauß, dem Direktor der vornehmen Bälle, zusammentraf. Die Unterhaltung fiel auf den Schluß der Ausstellung und die Möglichkeit, in dem riesengroßen Gebäude, in welchem sie sich befand, und welches bald frei werden sollte, ein wirkliches Musikfest für die Aussteller zu veranstalten.

„Ich habe schon lange daran gedacht", sagte ich zu Strauß, „aber nachdem ich alles, was die musikalische Seite betrifft, berechnet hatte, hat mich eine Schwierigkeit zurückgehalten, nämlich die, zur Benutzung des Saales die Erlaubnis zu erwirken."

„Diese Schwierigkeit ist nicht unüberwindlich", entgegnete lebhaft Strauß, „ich kenne Herrn Sénac, den Sekretär des Handelsministers, sehr gut; er leitet alle Geschäfte der französischen Industrie und kann uns die Mittel zur Ausführung unseres Planes verschaffen."

Trotz seiner Begeisterung blieb ich ziemlich kühl. Wir beschlossen nur, bevor wir uns trennten, daß wir am folgenden Tage Herrn Sénac aufsuchen und, falls dieser uns die Möglichkeit in Aussicht stellen würde, über das Ausstellungsgebäude zu verfügen, die Sache näher ins Auge fassen wollten. Ohne sich wirklich zu verpflichten, nahm uns Herr Sénac nicht jede Hoffnung. Er versprach eine baldige Antwort, welche wir in der Tat nach einigen Tagen erhielten und welche günstig ausfiel. Nun mußten wir noch vom Polizeipräfekten, Herrn Delessert, eine Ermächtigung haben.

Wir gaben ihm Kenntnis von unserem Plan, welcher darin bestand, ein dreitägiges Fest zu veranstalten. Diese Festlichkeiten sollten folgende sein: Ein Konzert, ein Ball und ein Bankett für die Aussteller. Strauß' Gedanke, nach dem Konzert tanzen, essen und

trinken zu lassen, hätte uns zweifellos viel Geld eingetragen; aber Herr Delessert, als stets mit Aufruhr und Komplotten beschäftigter Präfekt, wollte weder Gastmahl, noch Ball, noch Musik, und untersagte klipp und klar das ganze Fest. Diese Vorsicht schien mir überspannt bis zur Abgeschmacktheit. Ich sprach darüber mit Herrn Bertin; er teilte meine Ansicht und verstand es, den Minister des Innern, Herrn Duchâtel, dafür zu gewinnen. Letzterer ließ sofort dem Präfekten den Befehl zukommen, uns wenigstens Musik machen zu lassen, und Herr Delessert sah sich gezwungen, für den ersten Tag zu einem großen, ernsten Konzert und für den zweiten zu einem sogenannten populären Konzert unter Strauß' Leitung seine Einwilligung zu geben; letzteres sollte ein Promenadenkonzert sein, in welchem man Tanzmusik — Walzer, Polka, Galopp — spielen, aber nicht tanzen würde.

Damit war uns der sichere Reingewinn des Unternehmens weggenommen.

Herr Delessert fürchtete jedoch noch immer, unsere Orchester, unsere Chöre und die Musikliebhaber, welche sich, um diese zu hören, am hellen Tage nach dem Mittelpunkt der Champs-Elysées begeben würden, könnten dem Staate Gefahren bringen. Wußte man denn überhaupt, ob Strauß und ich nicht Verschwörer waren, die sich als Musiker verkleidet hatten? Trotz alledem gab ich mich damit zufrieden, ein Riesenkonzert veranstalten und leiten zu können, und meine Wünsche gingen nur dahin, mit dem Unternehmen einen musikalischen Erfolg zu erzielen, ohne alles, was ich besaß, dabei zu verlieren.

Mein Plan war bald entworfen. Ich überließ Strauß die Sorge für sein Tanzorchester, das nicht zum Tanz aufspielen sollte, und engagierte für das große Konzert ungefähr alles, was in Paris als Chorist oder Instrumentalist etwas taugte, so daß es mir gelang, ein Personal von tausendzweiundzwanzig Mitwirkenden zusammenzubringen. Alle waren bezahlt, mit Ausnahme der Solosänger von unsern Opernhäusern. An diese hatte ich durch einen Brief appelliert, in welchem ich sie bat, sich meinen Sängermassen zuzugesellen, um sie mit Seele und Stimme zu führen.

Duprez, Frau Stoltz und Chollet waren die einzigen, welche

sich weigerten; aber ihre Abwesenheit wurde am Konzerttage bemerkt und von der Presse laut getadelt. Fast alle Mitglieder der Konservatoriumskonzerte hatten geglaubt, sich davon fernhalten zu müssen und mir noch einmal mit ihrem alten General zu grollen. Selbstverständlich sah Habeneck diese große Feierlichkeit, welche er nicht leitete, höchst ungern.

Um die Kosten nicht auf eine ungeheure Summe schrauben zu müssen, verlangte ich von den Künstlern nur zwei Proben, eine geteilte und eine allgemeine. So nahm ich im Saal Herz, den wir dazu gemietet hatten, nacheinander folgende Gruppen vor:

Die Geigen;
die Bratschen und Celli;
die Kontrabässe;
die Holzblasinstrumente;
die Blechinstrumente;
die Harfen;
die Schlaginstrumente;
die Frauen und Kinder des Chores;
die Männer des Chores.

Diese neun Proben, an welchen jeder einzelne nur einmal teilnahm, hatten wunderbare Resultate, welche man mit fünf Gesamtproben gewiß nicht erreicht hätte. Diejenige der sechsunddreißig Baßgeigen war besonders merkwürdig. Als wir in der Beethovenschen C moll-Symphonie, welche auf dem Programm stand, an die Stelle des *Scherzo* kamen, glaubten wir das Grunzen von fünfzig scheu gewordenen Schweinen zu hören, so unzusammenhängend und unrein war die Ausführung dieser Stelle. Nach und nach jedoch wurde sie besser, das Zusammenspiel befestigte sich, und der Satz trat in seiner ganzen rauhen Wildheit hervor.

Zuerst ging es recht schlecht, dann besser und dann gut,
Und schließlich fehlte gar nichts mehr.[1]

Wir hatten achtzehn- oder zwanzigmal damit wieder angefangen, was bei Anwesenheit des vollständigen Orchesters nicht möglich

[1] D'abord on s'y prit mal, puis un peu mieux, puis bien,
Puis enfin il n'y manqua rien.
Le Fontaine. Buch XII, Fabel IX: Le Loup et le Renard.

gewesen wäre. Darin liegt der Vorteil der geteilten Proben. Man nimmt schnell die Nummern des Programms durch, welche für den Teil des Chores oder des Orchesters, mit welchem man beschäftigt ist, keine Schwierigkeiten bieten, und verwendet dagegen auf das Studium der schwerverständlichen und unbequemen Stellen all die nötige Zeit und Aufmerksamkeit. Es ist nur für den Dirigenten außerordentlich ermüdend. Aber — ich habe es, glaube ich, schon gesagt — in solchem Falle fühle ich außergewöhnliche Kräfte in mir und nehme es an Stärke mit einem Ackerpferde auf.

Ich hatte, wie man sich wohl denken kann, mein Programm so zusammengesetzt, daß es nur sehr breit gehaltene oder den Mitwirkenden schon bekannte Stücke aufwies. Es waren:

Die Ouvertüre zu Die Vestalin (Spontini), das Gebet aus Die Stumme von Portici (Auber), das *Scherzo* und *Finale* aus der C moll-Symphonie (Beethoven).

Das Gebet aus Moses (Rossini).

Die Hymne an das Vaterland, welche ich eigens zu dieser Gelegenheit komponiert hatte.

Die Ouvertüre zu Der Freischütz (Weber), der Gesang an Bachus aus Antigone (Mendelssohn), der Gang zum Richtplatz aus meiner Phantastischen Symphonie.

Der Gesang der Industriellen, für dieses Fest von Herrn Adolphe Dumas geschrieben und von Herrn Méraux in Musik gesetzt.

Ein Chor aus Karl VI (Halévy).

Der Chor der Schwerterweihe aus Die Hugenotten (Meyerbeer).

Die Szene im Liebesgarten aus Armida (Gluck).

Die Apotheose aus meiner Trauer- und Triumph-Symphonie.

Wir sollten die Generalprobe im Ausstellungsgebäude halten, in welchem ich für das Konzert das große Mittelquadrat, Maschinensaal genannt, bestimmt hatte. Am Tage vor diesem wichtigen Versuch, während die Zimmerleute an der Errichtung meines Podiums arbeiteten, war der Saal noch nicht frei. Eine große Anzahl von eisernen Maschinen füllte den für das Publikum bestimmten Raum. Man hatte nicht einmal Maßregeln getroffen, um die gewaltigen Geräte wegzuschaffen.

Ich will nicht versuchen, meine Unruhe bei diesem Anblick zu schildern. In Paris prangten an allen Mauern die Zettel, welche das Fest ankündigten; ich war für eine bedeutende Summe verpflichtet und sah mich durch das unüberwindliche und unerwartete Hindernis in meinem Unternehmen gehemmt. Wir konnten das Konzert nicht um einen einzigen Tag aufschieben; der Befehl, das Gebäude spätestens am 5. August abzureißen, war schon erteilt, und da die Besitzer des dazugehörigen Baumaterials das Recht hatten, am 1. August, am Tage des ersten Konzerts, mit dem Abbruch zu beginnen, so willigten sie nur gegen eine Entschädigung ein, es einige Stunden länger stehen zu lassen. Sie waren die eigentlichen Herren des Lokals und bewiesen uns in sehr entschiedener Weise, daß der Handelsminister uns etwas geliehen hatte, was ihm nicht mehr gehörte. Einen Augenblick erfaßte mich ein Schwindel, und ich wollte fortrennen, um einen Zettel anschlagen zu lassen, der das Fest absagen sollte. Strauß hielt mich fast mit Gewalt zurück und versicherte mir, daß am nächsten Tage fünfzig Lastwagen kommen würden, um den Platz zu räumen. Da ich mich nach allen Richtungen hin verloren sah, ließ ich den Dingen ihren Lauf. Tags darauf begaben sich meine tausend Künstler in die Generalprobe, welche unter dem Geschrei der Fuhrleute, dem Knallen ihrer Peitschen, dem Wiehern ihrer Pferde abgehalten wurde. Aber wenigstens waren die Fuhrleute da, die Pferde zogen nach und nach die Maschinen fort, der Raum wurde frei, und ich fühlte, wie der Druck auf meiner Brust abnahm. Nach der Probe befällt mich ein neuer Alpdruck. Die zahlreichen Zuhörer, welche derselben beigewohnt hatten, kommen auf mich zu und erklären einstimmig, das Podium müsse umgebaut werden, es sei infolge der Aufstellung des Chores vor dem Orchester *unmöglich*, auch nur einen Ton von den Instrumenten zu hören. Kann man sich vorstellen, daß ein Orchester von fünfhundert Instrumenten *unhörbar* bleibt! Sechzig Arbeiter machen sich sogleich ans Werk, sägen das Podium, welches nicht halb so stark anstieg, als es nötig war, entzwei, machen den vorderen, für den Chor bestimmten Teil um drei Meter niedriger, so daß das Orchester, für welches sie außerdem die letzten Stufen noch erhöhen, frei zu stehen kommt. Durch diese Aufstellung

mußten notwendigerweise die Instrumente zu hören sein, trotz der etwas mangelhaften Akustik des Lokals: ein Fehler, welcher nicht verbessert, aber auch nicht mehr verkannt werden konnte. Kaum war diese Ursache der Unruhe beseitigt, als eine neue, ebenso ernste, entstand. Strauß und ich benutzten einige Stunden der Rast, welche uns inmitten von soviel Durcheinander blieben, um in die verschiedenen Musikalienhandlungen, wo unsere Konzertbillette lagen, zu fahren und zu sehen, wie es mit dem Verkauf, den sie besorgen sollten, stand.

Als wir alles zusammengerechnet hatten, erkannten wir mit Schrecken, daß die erzielte Summe von zwölftausend Francs nicht die Hälfte der allgemeinen Kosten decken würde. Nun mußten wir auf eine außergewöhnliche Kasseneinnahme am nächsten Tage rechnen oder uns darauf vorbereiten, wenn diese ausblieb, das Defizit zu bezahlen.

Welch eine Nacht verbrachten wir beide nach dieser Entdeckungsreise!

Allein wir konnten nicht mehr zurück.

Tags darauf, am 1. August, begebe ich mich gegen zwölf Uhr in das Ausstellungsgebäude. Das Konzert war auf ein Uhr angekündigt. Zuerst bemerke ich mit einer Freude, welcher ich mich kaum hinzugeben wage, die ungewöhnliche Anzahl von Wagen, welche in der Richtung nach dem Mittelpunkt der Champs-Elysées fahren. Ich trete ein, ich finde alles in vollkommener Ordnung; meine Befehle waren auf den Buchstaben befolgt worden. Musiker, Choristen, Hilfsdirigenten für Orchester und Chor begeben sich ohne Gedränge auf den ihnen angewiesenen Posten. Ich befrage mit dem Blick meinen Bibliothekar, Herrn Rocquemont, einen Mann von seltener Intelligenz und rastloser Tätigkeit, welcher mir ebenso aufrichtig zugetan ist, wie ich es ihm bin, und welcher mir seine Freundschaft bei mancher ähnlichen Gelegenheit durch solche Dienstleistungen bewiesen hat, die man niemals vergißt; er versichert mir, die Noten seien aufgelegt, und es fehle nichts. Das musikalische Feuer fängt an, in meinen Adern zu fließen; ich denke nicht mehr an das Publikum, auch nicht an die Einnahme, auch nicht an das Defizit. Ich will gerade das Zeichen zum Beginn der Ouvertüre

geben; da ertönt ein heftiges Krachen brechenden Holzes, begleitet von einem langen Geheul.

Es war die Menge, welche eine Schranke zerbrochen hatte und, mit an der Kasse gekauften Billetten bewaffnet, laut jubelnd in den Saal eindrang.

— „Sehen Sie diesen Menschenstrom an!“ sagte ein Musiker, indem er auf den Saal wies, der sich plötzlich füllte.

— „Ha!!! wir sind gerettet!“ rief ich und schlug so freudig wie noch nie mit dem Taktstock auf mein Pult. „Nun werden wir etwas schönes leisten!“

Wir beginnen; die Ouvertüre zur Vestalin entfaltet ihre breiten Sätze; und von diesem Augenblicke an werden Erhabenheit, Macht und Gesamtwirkung dieser ungeheuren Masse von Instrumenten und Stimmen immer bemerkenswerter. Meine tausendzweiundzwanzig Mitwirkenden spielten aus einem Guß, wie ein ausgezeichnetes Quartett. Ich hatte zwei Hilfsdirigenten: Tilmant, der Kapellmeister der Opéra-Comique, hatte die Leitung der Blasinstrumente, und mein Freund August Morel, jetzt Direktor des Konservatoriums in Marseille, dirigierte die Schlaginstrumente. Außerdem waren fünf Chordirigenten in der Mitte und an den vier Ecken des Chores aufgestellt und damit betraut, meine Bewegungen den Sängern zu übermitteln, da diese mir den Rücken zuwandten und dieselben nicht sehen konnten. Es waren also sieben Taktschläger, deren Blick mich nie verließ, und obgleich unsere acht Arme sehr weit voneinander entfernt waren, erhoben sie sich zusammen mit der unglaublichsten Präzision. Daher dieses wunderbare Zusammenspiel, welches das Publikum so sehr in Erstaunen setzte.

Folgende Stücke erzielten die größte Wirkung:

Die Ouvertüre zum Freischütz, deren *Andante* von vierundzwanzig Hörnern vorgetragen wurde; das Gebet aus Moses, dessen Wiederholung verlangt wurde, und in welchem die fünfundzwanzig Harfenisten die Arpeggien nicht mit einfachen Noten, sondern mit vierstimmigen Akkorden ausführten, was die Menge der berührten Saiten vervierfachte und die Anzahl der Harfen auf hundert zu erhöhen schien; ferner der Gesang an Frankreich; er wurde ebenfalls

zum zweiten Male verlangt, doch unterließ ich, ihn zu wiederholen; und endlich die Schwerterweihe aus den Hugenotten, welche das Publikum niederschmetterte. Ich hatte die Soli dieses erhabenen Stückes zwanzigfach besetzt; es kamen also für die vier Partien der drei Mönche und Saint-Bris achtzig Baßstimmen in Anwendung. Der Eindruck auf die Mitwirkenden und die Zuhörer, welche ganz in der Nähe des Orchesters saßen, übertraf alle bekannten Grenzen. Mich befiel, während ich dirigierte, ein so starkes nervöses Zittern, daß meine Zähne klapperten wie im heftigsten Fieber. Trotz der schlechten Akustik des Lokales glaube ich nicht, daß man oft eine musikalische Wirkung gehört hat, die sich mit dieser vergleichen ließ, und ich habe damals bedauert, daß Meyerbeer nicht Zeuge davon sein konnte. Dieses furchtbare Stück, das mit einer voltaischen Säule und elektrischem Fluidum geschrieben zu sein scheint, klang, als ob es vom Blitzschlag begleitet, von einem Sturm gesungen würde.

Nach dieser Szene befand ich mich in einem solchen Zustand, daß man das Konzert auf ziemlich lange Zeit unterbrechen mußte. Man brachte mir einen Punsch und Kleider. Dann wurde auf dem Podium selbst, aus etwa zwölf mit ihrem leinenen Überzug bedeckten, aneinandergereihten Harfen, eine Art Zimmerchen gebildet, in welchem ich, ein wenig gebückt, vor dem Publikum meine Kleider und sogar mein Hemd wechseln konnte, ohne gesehen zu werden.

Von den anderen Stücken des Programms gelangen dann am besten die Grabrede und die Apotheose aus meiner Trauer- und Triumph-Symphonie, in welcher das Posaunensolo von Dieppo mit bemerkenswertem Talent gespielt wurde, und die Szene aus Armida, deren wonnige Ruhe ein allgemeines Entzücken hervorrief.

Mein Gang zum Richtplatz, dessen Instrumentierung so stark ist, und der im gewöhnlichen Konzertsaal eine so energische Wirkung hervorbringt, klang dumpf und schwach. Dasselbe galt vom *Scherzo* und *Finale* der Cmoll-Symphonie von Beethoven. Der Gesang an Bacchus, von Mendelssohn, schien schwerfällig und farblos; eine Zeitung schrieb einige Tage darauf, die Priester des Bacchus hätten zweifellos Bier anstatt Cyperwein getrunken.

Der Gesang der Industriellen wurde sehr schlecht aufgenommen, besonders von den Mitwirkenden.

Ich hatte mich verpflichtet, zu diesem Text von Adolphe Dumas die Musik zu schreiben; aber es war mir unmöglich, damit fertig zu werden; um nun seine Verse nicht unbenutzt zu lassen und ihm meinen guten Willen zu zeigen, mußte ich mich dazu verstehen, dieselben von einem Komponisten, den er selbst wählen würde, in Musik setzen zu lassen. Er bezeichnete seinen Schwager, Amédée Méreaux, Klavierlehrer in Rouen.

Die Ouvertüre zur Vestalin und der *A capella*-Chor aus der Stummen von Portici wurden lebhaft applaudiert. Der Gesang aus Karl VI., welchen ich auf die dringende Bitte Schlesingers, des Verlegers dieses Halévyschen Werkes, nachträglich in das Programm aufgenommen hatte, brachte eine ganz besondere Wirkung hervor. Er erweckte den blödsinnigen Hang zur Opposition, der stets in der Pariser Bevölkerung gärt; und bei dem so sehr bekannten Refrain:

Krieg den Tyrannen! Nimmer soll
In Frankreich England herrschen![1]

fingen drei Viertel des Publikums an, mitzusingen. Es war eine plebejische Kundgebung von groteskem Nationalismus gegen die zu jener Zeit von König Louis-Philippe geführte Politik und schien die Voreingenommenheit des Präfekten gegen das Musikfest zu rechtfertigen. Dieser lächerliche Zwischenfall hatte Folgen, über welche ich bald sprechen werde.

Mit einem Worte, meine musikalische Ausstellung fand statt, nicht nur ohne Unfall, sondern noch mit glänzendem Erfolg und dem Beifall des überaus zahlreichen Publikums, welches ihr beiwohnte. Beim Hinausgehen hatte ich die süße Befriedigung, zu sehen, wie die Herren Erheber der Spitalsteuer damit beschäftigt waren, auf einem großen Tische meine Einnahme zu zählen. Sie betrug zweiunddreißigtausend Francs; die Herren nahmen den achten Teil dieser Summe, das heißt viertausend Francs. Die

[1] Guerre aux tyrans, jamais en France,
Jamais l'Anglais ne régnera.

Einnahme des von meinem Mitunternehmer geleiteten Tanzmusikfestes war höchst mittelmäßig; um die Kosten dieses Konzerts, welches gar keinen Erfolg hatte, zu decken, mußten wir das fehlende Geld von dem Gewinn des großen Konzertes hernehmen, so daß mir bei der endgültigen Abrechnung, nachdem ich so viele Mühseligkeiten erlitten, mich so vielen Gefahren ausgesetzt und ein so großes Werk vollbracht hatte, eine Quittung über viertausend Francs von dem Herrn Erheber der Spitalsteuer und ein Reingewinn von achthundert Francs übrig blieb ..... Reizendes Land der Freiheit, in welchem die Künstler Sklaven sind, empfange ihren aufrichtigen Segen und als Huldigung ihre Bewunderung für deine gleichen, edlen, liberalen Gesetze!

Kaum waren wir, Strauß und ich, mit der Bezahlung unserer Musiker, Kopisten, Drucker, Instrumentenmacher, Maurer, Dachdecker, Schreiner, Zimmerleute, Tapezierer, Kassierer und Aufseher fertig, als der Herr Polizeipräfekt, welcher uns für seine Agenten und Schutzleute die bescheidene Summe von 1238 Francs (der Polizeidienst im Opernhause kostet nur 80 Francs) abgenommen hatte, uns bat, wegen dringender Angelegenheit zu ihm zu kommen.

— „Um was handelt es sich," sagte ich zu Strauß. „Haben Sie eine Ahnung?"

— „Nicht die geringste".

— „Sollte Herr Delessert Gewissensbisse haben, weil er uns den Dienst seiner unnötigen Agenten so teuer hat bezahlen lassen? Will er uns einen Teil der Summe zurückerstatten?"

— „Ja, verlassen wir uns darauf!"

Wir kommen in der Polizeipräfektur an.

— „Mein Herr," sagt Delessert zu mir, „ich bedaure, Ihnen einen ernsten Vorwurf machen zu müssen!"

— „Welchen denn?" antwortete ich, außerordentlich überrascht.

— „Sie haben in das Programm Ihres großen Konzerts ein Stück heimlich aufgenommen, das dazu geeignet war, politische Leidenschaften zu erregen, welche die Regierung zu ersticken und zurückzuhalten sucht. Ich meine den Chor aus Karl VI., welcher auf den ersten Ankündigungen des Musikfestes nicht stand. Der

Herr Minister des Innern hat Grund, über die Kundgebungen, welche dieser Gesang hervorgerufen hat, sehr unzufrieden zu sein, und ich teile in dieser Beziehung ganz und gar seine Gefühle.

„Herr Präfekt", sagte ich zu ihm, mit der ganzen Ruhe, die mir zu Gebote stand, „Sie befinden sich in einem vollständigen Irrtum. Der Chor aus Karl VI. war zwar nicht auf meinen ersten Programmen verzeichnet; als ich aber hörte, daß Herr Halévy sich beleidigt fühlte, bei einer Feierlichkeit, in welcher Werke von fast allen zeitgenössischen Komponisten zu Gehör kommen sollten, nicht vertreten zu sein, willigte ich, auf den Vorschlag seines Verlegers, ein, den Chor aus Karl VI. aufzunehmen, weil dieser durch große musikalische Massen leicht aufzuführen ist. Dieser Grund allein bestimmte meine Wahl. Ich bin nicht im geringsten ein Freund jener patriotischen Anwandlungen, welche sich im Jahre 1844 wegen einer Szene aus der Zeit Karls VI. kundgeben; und ich habe so wenig daran gedacht, dieses Stück heimlich in mein Programm einzuschieben, daß dessen Titel mehr als acht Tage lang auf allen Anschlagzetteln zum Musikfeste geprangt hat, auf Anschlagzetteln, welche auf den Mauern der Präfektur selbst angebracht waren. Haben Sie die Güte, Herr Präfekt, darüber keinen Zweifel zu hegen und den Herrn Minister aufklären zu wollen."

Delessert, ein wenig über seinen Irrtum verlegen, erklärte sich mit der Rechtfertigung, welche ich ihm soeben gegeben hatte, zufrieden und entschuldigte sich sogar, weil er mir einen Vorwurf gemacht hatte, dessen Ungerechtigkeit er einsah.

Von diesem Tage an wurden jedoch die Konzertprogramme der Zensur unterworfen, und man darf jetzt nicht einmal mehr eine Romanze von Bérat oder Fräulein Puget an einem öffentlichen Orte singen, ohne eine vom Ministerium des Innern herrührende und vom Polizeikommissär unterschriebene Erlaubnis.

Ich hatte dieses wahnsinnige Unternehmen, welches zu versuchen ich mich heute wohl hüten würde, gerade zu Ende gebracht, als mein früherer Anatomielehrer, mein ausgezeichneter Freund, der Doktor Amussat, mich besuchte. Als er mich erblickte, machte er einen Schritt zurück.

— „Aber! was fehlt Ihnen, Berlioz? Sie sind gelb wie ein

altes Pergament, alle Ihre Züge drücken außergewöhnliche Ermüdung und Gereiztheit aus."

— „Sie sprechen von Gereiztheit", sagte ich zu ihm, „welche Ursache hätte ich, gereizt zu sein? Sie haben dem Musikfeste beigewohnt; Sie wissen, wie alles abgelaufen ist; ich habe das Vergnügen gehabt, den Herren Erhebern der Spitalsteuer viertausend Francs zu bezahlen; es sind mir achthundert Francs übrig geblieben; worüber sollte ich mich beklagen? Ist nicht alles in Ordnung?"

(Amussat fühlt meinen Puls.)

— „Mein Lieber," spricht er, „Sie werden den Typhus bekommen. Man müßte Sie zur Ader lassen."

— „Nun, warten wir nicht bis morgen, lassen Sie mich zur Ader!"

Ich ziehe sofort meinen Rock aus; Amussat läßt mein Blut reichlich fließen und spricht:

„Jetzt tun Sie mir den Gefallen und verlassen Sie schleunigst Paris. Gehen Sie nach Hyères, nach Cannes, nach Nizza, wohin Sie wollen, aber gehen Sie nach dem Süden, atmen Sie Seeluft ein, und denken Sie nicht mehr an alle diese Dinge, die Ihr Blut erhitzen und Ihr schon so sehr reizbares Nervensystem aufregen. Leben Sie wohl, Sie dürfen nicht zögern."

Ich befolgte seinen Rat; ich ging auf einen Monat nach Nizza, dank den achthundert Francs, welche das Musikfest mir eingetragen hatte, um soviel wie möglich den Schaden, den es an meiner Gesundheit angerichtet hatte, wieder gutzumachen.

Ich sah nicht ohne Rührung die Orte wieder, wo ich mich dreizehn Jahre vorher befunden hatte, zur Zeit einer andern Genesung, am Anfange meines Aufenthaltes in Italien ..... Ich schwamm viel im Meer; ich machte zahlreiche Ausflüge in die Umgebung von Nizza, nach Villefranche, nach Beaulieu, nach Cimiès, nach dem Leuchtturm. Ich begann wieder meine Forschungen in den Felsen der Küste und fand dort alte bekannte Kanonen wieder, die immer noch in der Sonne schlummerten; ich sah wieder frische, reizende, mit Seepflanzen bedeckte Buchten, in welchen ich ehemals zu baden pflegte. Weil das Zimmer, in welchem ich im Jahre 1831 die Ouvertüre zu König Lear geschrieben hatte, von einer englischen Familie bewohnt war, hatte ich mich in einem

an den Felsen von Les Ponchettes angelehnten Turm, über dem Hause, eingenistet.

Dort genoß ich mit Wonne eine wunderbare Aussicht auf das Mittelmeer und eine Ruhe, deren Wert ich besser als je empfand. Als ich dann, so gut und schlecht es ging, von meiner Gelbsucht geheilt und am Ende meiner achthundert Francs war, verließ ich diese reizende sardinische Küste, welche auf mich stets einen so mächtigen Zauber ausgeübt hat, und kehrte nach Paris zurück, um dort meine Sisyphus-Arbeit wieder aufzunehmen.

Verführt durch die ungewöhnliche Höhe, zu welcher die Einnahme des Industrie-Musikfestes gestiegen war, schlug mir der Theaterdirektor Franconi einige Monate nach dieser Nizzaer Reise vor, eine Reihe von großen musikalischen Aufführungen in seinem Zirkus der Champs-Elysées zu geben.

Ich entsinne mich der Vereinbarung nicht, welche wir zusammen über diesen Gegenstand trafen. Ich weiß nur, daß es für ihn ein schlechtes Geschäft war. Man gab vier Konzerte, für welche wir fünfhundert Musiker engagiert hatten; und die durch dieses überzahlreiche Personal entstandenen Kosten konnten von den Einnahmen nicht ganz gedeckt werden. Außerdem war auch diesmal das Lokal für die Musik untauglich. Der Klang rollte in diesem kreisförmigen Gebäude mit einer verzweifelnden Langsamkeit, welche für alle Kompositionen, deren Stil reich an Einzelheiten ist, die bedauerlichsten Mischungen von Harmonien zur Folge hatte. Ein einziges Stück brachte eine sehr große Wirkung hervor; es war das *Dies irae* aus meinem *Requiem*. Durch die Breite seiner Bewegung und seiner Akkorde schien es, besser als irgend ein andres Stück, in diesem weiten, wie eine Kirche dröhnenden Raum am Platze zu sein. Der Erfolg, welchen es errang, zwang uns, es auf das Programm aller Konzerte zu setzen.

Dieses für mich nicht einträgliche Unternehmen verursachte mir außerordentliche Strapazen. Es bot sich Gelegenheit, mich abermals in den wohltuenden Wassern des Mittelmeeres zu kräftigen. Man forderte mich nämlich auf, in Marseille und Lyon zwei Konzerte zu geben, deren Erlös nicht verfehlen konnte, wenigstens die Reisekosten zu decken. So wurde ich dazu gebracht, meine Kom-

positionen zum ersten Male in einigen französischen Provinzen zu Gehör zu bringen.

Die Briefe, welche ich im Jahre 1848 in der Gazette musicale an meinen Mitarbeiter, Eduard Monnais richtete, enthalten, trotz ihres wenig ernsten Tones, den genauen Bericht dessen, was mir bei diesem Ausfluge nach dem Süden und in einem andern, welchen ich bald darauf nach Lille unternahm, begegnete. Sie befinden sich unter dem Titel Correspondance académique in meinem Band: Groteske Musikantengeschichten[1].

Einige Monate später reiste ich zum ersten Male durch Süddeutschland, d. h. durch Österreich, Ungarn und Böhmen. Hier folgt die Beschreibung dieser Reise, wie ich sie für meinen Freund Humbert Ferrand im Journal des Débats niederschrieb.

Zweite Reise nach Deutschland.

(Österreich, Böhmen und Ungarn.)

An Herrn Humbert Ferrand.

Erster Brief.

Wien.

Zum zweiten Male kehre ich aus Deutschland zurück, mein lieber Humbert, und habe, kaum angekommen, das Bedürfnis, Ihnen zu erzählen, was ich dort getan habe. So oft haben Sie mich im Kampfe unterstützt, in Stunden der Niedergeschlagenheit ermutigt, über die Zukunft durch eine Vergleichung mit der Vergangenheit beruhigt; Sie haben eine so rege und edle Empfindung für das Schöne, eine so heilige Achtung für das Wahre; Sie sind von der Größe und Macht der Kunst so fest überzeugt, daß es Sie, wie ich hoffe, interessieren wird, zu hören, was ich in Europa erforscht, entdeckt und erfahren habe; dieser Bericht könnte keinem liebens-

[1] Les Grotesques de la Musique.

würdigeren und verständnisvolleren Beschützer empfohlen werden als Ihnen. Trotz der tiefen Leidenschaften, die Ihr Herz einschließt, trotz der Arbeiten, welche Sie in jenem abgelegenen Winkel ausführen, wo königliches Wohlwollen Ihnen einen so lieblichen Aufenthalt bereitet hat, werden Poesie und Musik, ich weiß es, von Ihnen nicht vergessen. Ihre Liebe zu diesen beiden göttlichen Schwestern war zu tief und zu rein, um nicht unwandelbar zu sein, und ich bin überzeugt, daß Sie von den Bergeshöhen Ihrer Insel lauschen auf das, was von musikalischen und literarischen Dingen zu Ihnen dringt, vom Nordwind aus Paris herübergetragen. Und doch — wie traurig und öde erscheint mir Paris, besonders nach dieser letzten Reise! Und wie beneide ich Sie, in diesen Hundstagen, um Ihre dufterfüllten Träumereien in den weiten Orangenwäldern Sardiniens und um den nächtlichen Gesang des Mittelmeeres und selbst um die harmlosen Lieder Ihrer sardinischen Bauern, dieser europäischen Afrikaner, dieser antiken Menschen der gegenwärtigen Zeit! *Non nobis Deus haec otia fecit.*[1]

Unsere Hauptstadt finde ich wieder vor allen Dingen mit materiellen Interessen beschäftigt, unaufmerksam und gleichgültig gegen das, was Dichter und Künstler begeistert, lüstern nach Skandal und Spott, jede Gelegenheit, bei welcher sie diese eigentümliche Vorliebe befriedigen kann, mit ihrem schrillen, kurzen Lachen begrüßend; ich finde wieder ihre verdammten Asphaltkessel, deren Gestank durch den säuerlichen Geruch schlechter Regie-Zigarren gemildert wird, ihre gelangweilten und langweiligen Gesichter, ihre entmutigten Künstler, ermüdeten Denker, wimmelnden Dummköpfe, erschöpften, ausgehungerten, sterbenden oder toten Theater; der gleiche Leierkasten kommt wie früher zur gleichen Stunde und spielt mir dieselbe barbarische Leier vor, ich höre immer noch dieselben barbarischen Meinungen aussprechen und verteidigen, dieselben barbarischen Werke und Menschen rühmen wie ehemals.

Kurz, dies alles scheint mir ein ziemlich trostloses Ganze zu bilden, und außerdem bin ich nicht in einer Verfassung, die es mir in rosigen Farben zeigen könnte. Erinnern Sie sich an die tief-

[1] Nicht uns hat Gott solche Muße gewährt.

traurigen Anwandlungen, welche uns in der Jugend, wenn wir an einem Ball oder irgend einem Feste teilgenommen hatten, am nächsten Tage befielen? Ein gewisses Umschlagen der Seele, ein unbestimmter Schmerz im Herzen, ein unmotivierter Kummer, ein grundloses Leid, ein heißes Sehnen nach dem Unbekannten, eine unaussprechliche Unruhe des ganzen Wesens, das war es, was wir empfanden. Ich schäme mich, es zu gestehen, aber ich empfinde es jetzt wieder. Mir ist wie am Tage nach einem Fest, welches mir das Ausland bereitet hätte. Es fehlen mir die großen, ergebenen, eifrigen, feurigen Orchester und Chöre, die ich täglich mit so großer Freude leitete; es fehlt mir dieses schöne, so höfliche, so glänzende, so aufmerksame und so begeisterte Publikum; es fehlen mir jene heftigen Erschütterungen der großen Konzerte, in welchen man, wenn man dirigiert, selbst zu der Menge spricht, durch die tausend Stimmen des Orchesters und des Chores; es fehlt mir jenes Studium der verschiedenen Eindrücke, welche die neuesten Versuche der modernen Kunst auf ein unvoreingenommenes Publikum ausüben; mit einem Wort, diese Unbeweglichkeit nach so vielem harmonischen Geräusch verursacht mir ein solches Unbehagen, daß ich seit meiner Rückkehr einen einzigen Gedanken habe, einen Gedanken, der mich verfolgt, und gegen den ich Tag und Nacht ankämpfe, der Gedanke nämlich, mich auf ein Fahrzeug mit fernem Ziele einzuschiffen und um die Welt zu reisen. Und hat mir nicht gerade vorgestern der Zufall, als wolle auch er sich gegen meine guten Vorsätze verschwören, die Versuchung des Beispiels gesandt, indem er mich mit einem unserer alten Freunde zusammentreffen ließ, dem Virtuosen Halma, der ganz direkt aus Kanton kommt? Sie können sich vorstellen, wie ich ihn über China, die Malaiischen Inseln, das Kap Horn, Brasilien, Chili und Peru, die er besuchte, befragt, mit welcher Begierde ich die seltenen und interessanten Gegenstände, welche er von dort mitgebracht hat, geprüft habe! Mir klopfte wirklich das Herz, und wenn ein Königreich mein eigen gewesen wäre, hätte ich gewiß die Worte Richards III. parodiert und ausgerufen: „Mein Königreich für ein Schiff!“ Da ich aber weder Schiff noch Königreich besitze, bleibe ich in dieser kleinen Stadt, welche sich nach der Aussage unseres reizenden Dichters Méry von

der Rue du Mont-Blanc bis zum Faubourg Montmartre ausstreckt und Paris heißt, gehe jeden Abend darin spazieren und wiederhole dabei in allen erdenklichen Tonarten und Rhythmen diesen Vers aus Ruy-Blas:

Fürwahr, man langweilt sich ja ganz entsetzlich hier.[1]

Glücklicherweise hat das neue Sprichwort: Langeweile bringt Rat![2] nicht unrecht; es hat mich auf ein Mittel gebracht, Paris zu vergessen, ohne es zu verlassen, nämlich alles in Gedanken wiederzusehen: die fernen Städte, welche ich durchreist, die fremden Künstler, die ich kennen gelernt, die Denkmäler, welche ich besucht, die Institutionen, welche ich studiert habe, mit einem Wort, Ihnen zu schreiben; dazu muß ich jedoch die Tage und Stunden aussuchen, an welchen mich der *Spleen* vergißt, damit ich Sie so wenig wie möglich langweile. Aber wer weiß, ob Sie mich nur lesen werden? Ich sehe von hier, wie Sie, dem glücklichen Greise des römischen Dichters gleich, im Schatten eines Zitronenbusches schlummern, beim sanften Summen fleißiger Bienen, die um Sie her die Blüten aussaugen; in der Hand halten Sie einen offenen Band von Virgil oder Horaz; diese unsterbliche Poesie wiegt Sie in Schlaf ein, und Sie machen sich nichts aus meiner Prosa. Zum Glück kenne ich ein Mittel, Sie zu wecken, ohne mir Ihre Vorwürfe zuzuziehen; hören Sie: Ich will Ihnen von Gluck sprechen; von Gluck, verstehen Sie? von seiner Heimat, die ich eben gesehen, und von Mozart, Haydn und Beethoven, die alle, wie Gluck, lange in Wien gelebt haben... Ich wußte wohl, daß Sie mir um dieser zauberhaften Namen willen meine unzeitige Anrede verzeihen würden. Nun beginne ich.

Von meiner Reise von Paris nach Wien sind mir nur zwei bemerkenswerte Erinnerungen zurückgeblieben: zunächst die Erinnerung an einen heftigen Schmerz (es ist kein moralischer Schmerz, es handelt sich um keinen Roman, also versuchen Sie nicht zu raten; es ist einfach ein prosaischer Seitenschmerz), welcher mich zwang, in Nancy Aufenthalt zu machen, wo ich zu sterben glaubte; dies wäre ein sehr gewöhnlicher Zwischenfall gewesen, denn eigent-

[1] »Ah çà, mais on s'ennuie horriblement ici!«
V. Hugo, Ruy-Blas, 4. Akt, 2. Szene.

[2] »L'ennui porte conseil« statt »La nuit porte conseil«. Das Wortspiel läßt sich nicht wiedergeben.

lich leben wir zu diesem Zweck; sodann die Erinnerung an einen Gott, welchen ich in Augsburg von dem Fenster eines Gasthauses aus erblickte. Dieser biedere Mann hat eine Art von Neo-Christentum gegründet, welches in Bayern und Sachsen schon ziemlich beliebt ist; blaß vor Erregung, zeigte ihn mir der Wirt, als er in den Wagen stieg; ich habe seinen Namen vergessen; er schien mir aber ein lebhaftes, intelligentes Gesicht und im ganzen das Aussehen eines recht guten Teufels zu haben. Diese Reise, welche ich wie in Italien im Mietswagen zurücklegte, dauerte um so länger, als bei meiner Ankunft in Regensburg das letzte Dampfboot abgefahren war, und ich, nach einem gezwungenen Aufenthalt von zwei Tagen in dieser großen Kleinstadt, den Verdruß hatte, an der Donau entlang bis nach Linz schwer durchgerüttelt zu werden, anstatt in einer Wolke auf dem Flusse abwärtszugleiten. Wieviele Jahrhundete liegen zwischen diesen beiden Arten zu reisen? Als ich Regensburg verließ, konnte ich mich für einen Zeitgenossen Barbarossas halten; als ich in Linz auf die Brücke eines eleganten und schnellen Dampfers den Fuß setzte, befand ich mich wieder im Jahre 1845. Die Namen dieser beiden Städte erinnern mich an eine Betrachtung, welche ich oft über die in Europa übliche Gewohnheit angestellt habe, gewisse Städtenamen bei der Übertragung von einer Sprache in die andere zu entstellen oder abzuändern. Wir Franzosen sagen zum Beispiel Londres anstatt London; und wozu brauchen die Italiener Parigi statt Paris zu sagen? Ich hatte auf dieser Reise eine Karte von Deutschland, welche ich oft befragte; Linz fand ich darauf sehr gut, weil wir in Frankreich die Güte haben, diesen Namen wie die Deutschen zu schreiben und auszusprechen; dagegen fand ich nie Regensburg, aus dem einfachen Grunde weil die französische Bezeichnung Ratisbonne von dem wirklichen Namen der Stadt, welche ich suchte, grundverschieden ist. Gewissen Namen, und zwar solchen, welche am schwersten auszusprechen sind, tun wir die Ehre an, sie beizubehalten, andere entstellen wir, ohne zu wissen warum. Wir sprechen die Namen Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt, Württemberg so aus, wie die Leute, welche sie erfunden haben, und im Augenblick darauf sagen wir Bavière statt Bayern, Munich statt München, Danube statt Donau! Aber wenigstens besteht

zwischen diesen französischen Übersetzungen und den Originalausdrücken eine gewisse Ähnlichkeit, während zwischen Regensburg und Ratisbonne gar keine vorhanden ist. Und doch würden wir die Deutschen sehr abgeschmackt finden, wenn es ihnen eingefallen wäre, unsere Stadt Lyon Miltenberg und Paris Triffenstein zu nennen. Als ich in Wien ausstieg, bekam ich gleich einen Begriff von der Leidenschaft der Österreicher für die Musik: meine Kisten und Koffer wurden gerade aus dem Schiff getragen, als einer der Zollbeamten, welcher dieselben durchsah, meinen Namen bemerkte und sogleich (selbstverständlich auf Französisch) ausrief:

— „Wo ist er, wo ist er?"

— „Hier bin ich."

— „Ach! mein Gott, Herr Berlioz, was ist Ihnen denn begegnet? Seit acht Tagen warten wir auf Sie: alle unsere Zeitungen haben Ihre Abreise von Paris und Ihre bevorstehenden Konzerte in Wien angekündigt. Wir waren sehr beunruhigt, Sie nicht zu sehen."

Ich dankte dem biederen Zollbeamten aufs beste und dachte so bei mir, daß ich wohl sicher sei, den Zollbeamten an den Toren von Paris niemals solche Unruhen zu verursachen.

Kaum hatte ich mich in dieser fröhlichen Stadt Wien niedergelassen, als ich zum ersten jährlichen Konzert in der Reitbahn eingeladen wurde. Dieses Konzert wird zum Besten des Konservatoriums gegeben, und die große Menge von Mitwirkenden (es sind über tausend) besteht fast gänzlich aus Dilettanten. Da die Regierung sehr wenig oder fast nichts tut, um das Konservatorium zu unterstützen, war es vernünftig, daß die wirklichen Freunde der Kunst dieser Anstalt zu Hilfe kamen; aber gerade weil es mir vernünftig und schön erschien, war ich darüber äußerst erstaunt. Jedes Jahr zu dieser Zeit stellt der Kaiser das ungeheure Lokal der Reitbahn der Dilettanten-Gesellschaft zur Verfügung. Eine Einschreibeliste liegt für die Mitwirkenden bei den Musikalienhändlern auf, und die Zahl der mehr oder minder geschickten Dilettanten, Instrumentalisten oder Sänger, ist in Wien so groß, daß man jedes Jahr über fünfhundert abweisen muß und zur Bildung dieses Chores von sechshundert Sängern und dieses Orchesters von vier-

hundert Instrumentalisten nur um die Wahl verlegen ist. Die Einnahme dieser Riesenkonzerte (es finden immer zwei statt) ist sehr bedeutend, da der Saal, trotz des ungeheuren Raumes, welchen das für die Mitwirkenden errichtete Podium einnimmt, nahezu viertausend Menschen faßt. Die Billette werden indessen nur zum ersten Konzert alle verkauft; das zweite ist weniger gut besucht, weil das Programm zu diesem Abend nur die Wiederholung des ersten ist. Sollte wirklich eine große Anzahl Wiener unfähig sein, in acht Tagen dieselben Meisterwerke zweimal nacheinander ohne Langweile zu hören? . . .

Jedes Publikum der Welt ist in dieser Beziehung gleich.

Man muß allerdings sagen, daß die Stücke, welche das Programm dieser Musikfeste aufweist, fast immer aus den bekanntesten Partituren der alten Meister entnommen sind, und daß das Publikum sehr wahrscheinlich ebenso gern in die zweite Aufführung wie in die erste gehen würde, wenn man dort ein Werk zu hören bekäme, welches für diese Konzertgeber und diese Masse von Mitwirkenden besonders geschrieben wäre. Dies würde sogar ein musikalischer Vorschlag von großem Interesse sein. Gewiß gewinnen Stücke in breitem Stil, wie die Oratorien von Händel, Bach, Haydn und Beethoven, viel, wenn sie durch mächtige Massen wiedergegeben werden, allein es handelt sich eigentlich nur um eine mehr oder minder starke Besetzung der Stimmen; dagegen müßte ein Komponist, welcher für ein Riesenorchester und einen ungeheuer zahlreichen Chor schreiben würde und mit den vielseitigen Effekten einer solchen Anhäufung von Aufführungsmitteln vertraut wäre, etwas zustande bringen, das ebenso neu in den Einzelheiten als großartig in der Gesamtwirkung wäre.

Das hat man noch nicht gemacht. In allen sogenannten monumentalen Werken sind Form und Gewebe gleich geblieben. Man führt sie mit Pomp in weiten Lokalen auf, aber man könnte sie in einem kleineren Raum mit einer geringeren Anzahl von Mitwirkenden zu Gehör bringen, ohne daß sie viel von ihrer Wirkung einbüßen würden. Sie verlangen nicht unbedingt einen ungewöhnlichen Aufwand von Stimmen und Instrumenten; und wenn ein solcher Aufwand gemacht wird, so erhalten diese Werke dadurch lediglich eine stärkere

Betonung, aber sie machen keinen außergewöhnlichen oder unerwarteten Eindruck. Nichtsdestoweniger gebe ich zu, daß dieses Konzert mich tief bewegte, besonders durch die Chöre. Die Sopranstimmen schienen mir unvergleichlich schön, und der Gesamteindruck war ausgezeichnet. Als ich auf dem Programm Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte sah, fürchtete ich, dieses wunderbare Stück mit seiner so raschen Bewegung und seinem so engen und zart ausgeführten Gewebe könne von einem so großen Orchester nicht gut wiedergegeben werden; aber meine Besorgnis war von kurzer Dauer, und das Orchester (ein Orchester von Dilettanten) führte es mit einer Präzision und Verve auf, die man selbst bei Künstlern nicht oft antrifft.

Eine Motette von Mozart, eine andere von Haydn, die eben erwähnte Ouvertüre und Beethovens Oratorium Christus am Ölberg bildeten das Programm. Staudigl und Frau Hasselt-Barth sangen die Soli. Staudigl hat eine sammetweiche, ölglatte, angenehme und zugleich mächtige Baßstimme von zweiundeinhalb Oktaven Umfang (vom tiefen E zum hohen G), welche er nie hart, sondern ohne die geringste Anstrengung ansetzt; sie strömt aus, dehnt sich und füllt auch einen übergroßen Raum wie die Reitbahn aus. Diese Stimme hat in sich etwas sehr Ergreifendes, obgleich der Künstler selbst im allgemeinen wenig bewegt ist; sie durchdringt und entzückt uns. Obgleich Staudigl mit jener geschmackvollen Einfachheit singt, welche den Meistern des Gesanges im großen Stile eigen ist, führt er die Koloraturen und schnellen Läufe bequem aus. Er ist endlich von Grund aus musikalisch und liest alles, was man ihm vorlegt, mit solch unerschütterlicher Ruhe vom Blatt, daß diese außergewöhnliche Leichtigkeit manchmal sogar unangenehme Folgen hat. Es schmeichelt Staudigls Eitelkeit, damit zu prahlen; deshalb wirft er auf ein Stück, welches er nicht auswendig singen muß, keinen Blick, bis er vor dem Orchester steht. Wenn also eine Generalprobe angekündigt ist, kommt er an, nimmt sein Heft, das er noch nicht angesehen hat, und singt geläufig Noten und Text, ohne sich in einem Ton oder in einem Wort zu irren. Er liest das wie ein Buch, das man ihm zum ersten Male in die Hände legen würde, aber er liest es nicht besser, und gerade dieses „besser

leſen“ iſt in einer Generalprobe unentbehrlich, weil es ſich darin nicht nur um eine wörtliche Genauigkeit handelt, ſondern um eine verſtändnisvolle, friſche, lebendige Wiedergabe des Werkes des Komponiſten. Und wie kann man in ein ſolches Ableſen dieſe Seele, dieſes Feuer, dieſes Leben hineinlegen, da von dem Ausführenden nichts vorbereitet worden iſt, da ihm die allgemeine Stimmung, die Nuancen und ſelbſt die Tempi der Kompoſition noch unbekannt ſind? Dieſe leichte Kritik, nicht über das Talent, ſondern über die Gewohnheiten dieſes großen Künſtlers iſt in Wien in meiner Gegenwart von Komponiſten ausgeſprochen worden, welche bei wichtigen Gelegenheiten mehrmals durch ſie beunruhigt worden waren. Ludwig XVIII. ſagte: „Man muß nicht königlicher ſein als der König!“ Von Staudigl könnte man ſagen: „Man muß nicht muſikaliſcher ſein wollen als die Muſik!“

Die Arie in D dur aus der Schöpfung, welche er im Reitbahn-Konzert ſang, begeiſterte das ganze Publikum, und Staudigl, welcher nach ſeiner Arie den Saal verlaſſen wollte, weil ſeine Gegenwart nicht mehr nötig war, ſah ſich gezwungen, wieder hineinzugehen und von vorn anzufangen. Staudigl iſt zu gleicher Zeit erſter Sänger und Regiſſeur des Theaters an der Wien, welches von Herrn Pockorny mit ebenſoviel Talent als Redlichkeit geleitet wird. Sein wunderbarer Baß gehört trotz der großen Schönheit ſeiner Klangfarbe nicht zu jenen zarten Stimmen, die von den Künſtlern, welche damit begabt ſind, geſundheitliche Maßregeln und eine beſondere Lebensweiſe erfordern; ganz im Gegenteil, Staudigl erlaubt ſich, in der ſtrengſten Winterzeit ganze Tage lang mit bloßem Halſe ſeiner Gewohnheit gemäß im Schnee zu jagen, und ſingt, wenn er abends zurückkehrt, Bertram, Marcel oder Kaſpar ohne die geringſte Indiſpoſition. Dieſes kleine Theater an der Wien, ſo benannt nach ſeiner Lage am Ufer des gleichnamigen Fluſſes, iſt ſeit kaum drei Jahren eröffnet und blüht ſchon ſo, daß es ſeinem Nebenbuhler, dem Theater am Kärntnertor, ernſte Sorgen macht; dorthin wenden ſich faſt alle berühmten Künſtler, welche ſich in Wien hören laſſen wollen; dort trat im Winter 1846 Piſchek und einige Zeit darauf Jenny Lind zum erſten Male auf; und

Gott weiß, zu welch rasender Begeisterung und fabelhaften Einnahmen beide Veranlassung gaben.

Der Chor ist, obgleich wenig zahlreich, sehr kräftig; er besteht fast gänzlich aus jungen Mitgliedern beiderlei Geschlechts, deren Stimmen frisch und klangvoll sind. Sie lesen nicht alle sehr gut vom Blatt. Das Orchester, über welches mir bei meiner Ankunft viel Übles mitgeteilt wurde, kann natürlich nicht so hoch gestellt werden als dasjenige vom Theater am Kärntnertor, wovon ich bald sprechen werde; es ist indessen tüchtig, und die jungen Künstler, welche dazu gehören, sind von jenem Eifer und guten Willen beseelt, die, wenn es darauf ankommt, Wunder schaffen. Ich habe unter der Sängertruppe eine Frau bemerkt, deren Talent für zärtliche und leidenschaftliche Rollen kostbar ist, deren Namen ich aber leider nicht angeben kann; er entgeht mir, trotz aller Anstrengungen ihn wiederzufinden. Die Dame sang vortrefflich die Agathe im Freischütz.

Außerdem muß ich noch eine lyrische Sängerin, Fräulein Treffs, erwähnen, und eine Koloraturſängerin, Fräulein Marra, in deren Talent zugleich Schwung und Anmut liegt, und deren Stimme glänzend und leicht ist, obgleich sie sich gegen gewisse Koloraturen sträubt; die Dame ist aber leider so wenig musikalisch, daß sie manchmal bedenkliche Taktfehler macht, welche, trotz aller Schlauheit und Geistesgegenwart der Kapellmeister, ein Stück in Verwirrung bringen können. Fräulein Marra ist hervorragend als Lucia in der Oper von Donizetti; noch in diesem Winter hat sie in Norddeutschland und einigen Städten Rußlands schöne Erfolge gehabt.

Aber die Tenore! die Tenore! das ist die schwache Seite des Theaters an der Wien, wie gegenwärtig beinahe aller Theater der Welt; und ich fürchte sehr, daß es Herrn Pockorny trotz seiner Anstrengungen nicht sobald gelingen wird, diese Lücke in seinem Opernpersonal auszufüllen.

Das Theater am Kärntnertor ist in dieser Beziehung besser daran; es hat Erl, einen Tenor mit hoher, flacher Stimme, der ein wenig kalt im Ausdruck ist und sich besser für ruhige Stücke und rein musikalischen Gesang als für leidenschaftliche Szenen und

dramatischen Gesang eignet. Dieses Theater wird von einem Italiener, Herrn Balochino, geleitet; Stadt und Hof, Künstler und Dilettanten beurteilen seine Verwaltung sehr streng. Ich kann über die Gründe dieser Mißbilligung nicht urteilen; mir schien sie die Wirkung zu haben, das Publikum vom Theater am Kärntnertor fernzuhalten, trotz der verständnisvollen Anstrengungen eines vortrefflichen Künstlers, Herrn Nicolai, welcher die ganze musikalische Leitung unter sich hat; denn Herr Balochino hat natürlich, in seiner Eigenschaft als Operndirektor, nichts damit zu tun. Es ist schon viel, daß Herr Balochino keine Schneider[1] als Kontrabassisten genommen hat, und daß er auf den Gedanken gekommen ist, zum Violinspielen Geiger zu engagieren. In Frankreich leidet man auch unter der schmerzlichen Notwendigkeit, sich zum Musizieren fast stets an Musiker wenden zu müssen; man ist aber damit beschäftigt, eine Lösung zu finden, welche gestatten wird, sich dieser Notwendigkeit gänzlich zu entziehen.

Außer einer tiefen, klangvollen Baßstimme zählt Herr Balochino zu seiner Truppe noch die oben erwähnte Sängerin, Frau Hasselt-Barth. Sie ist in gesanglicher und dramatischer Beziehung ein Talent ersten Ranges. Ihrer Stimme fehlt es ein wenig an Frische, aber sie ist sehr umfangreich, von seltener Kraft, sehr rein und von ergreifender Klangfarbe, vielleicht gerade deshalb, weil sie ein wenig verschleiert ist. Ich habe Frau Hasselt die so schwierige und schöne Sopran-Arie aus Oberon singen hören, und zwar mit glänzendem Erfolg. Ich glaube nicht, daß auf hundert Primadonnen eine einzige imstande wäre, dieses Stück aus der Weberschen Partitur mit soviel Treue, Feuer, Größe und Kühnheit wiederzugeben. Am Schluß des letzten *Allegro*, wo bei der Geliebten Hüons die Freude stürmisch ausbricht, entstand zwischen Orchester und Sängerin ein wirklicher Kampf. Frau Hasselt trug den Sieg davon; ihre durchdringende Stimme schwebte über dem Sturm der Instrumente und schien ihm zu trotzen, ohne indessen einen einzigen Ton zu forcieren oder unrein zu geben. Der Eindruck, welchen diese Szene aus Oberon, so im Konzert gesungen, auf mich ge-

[1] Wie mir gesagt wurde, ist er selbst Schneider gewesen.

macht hat, ist einer der lebhaftesten, deren ich mich entsinne. Einige Zeit darauf bot sich mir Gelegenheit, Frau Hasselts Verdienst als Tragödin kennen zu lernen; es war in Nicolais Oper Der Verbannte, deren letzter Aufzug bewunderungswürdig ist und, meiner Ansicht nach, Nicolai sehr hoch unter den Komponisten stellt.

In dieser Oper, deren Stoff einem Drama von Friedrich Soulié entnommen ist, hat sich eine Frau, in dem Glauben, ihr Gatte sei in der Verbannung gestorben, mit einem andern Manne, den sie liebte, verheiratet. Bei der Rückkehr ihres ersten Gatten, den sie achtet, ohne ihn je geliebt zu haben, sieht sie sich gezwungen, um seinetwillen den zweiten zu verlassen. Die Kräfte versagen ihr, um diese furchtbare Pflicht zu erfüllen. Die Unglückliche ist entschlossen, sich derselben zu entziehen; nachdem sie die Nebenbuhler versöhnt hat, nimmt sie Gift ein und stirbt, die Hände der beiden Männer ans Herz drückend. Frau Hasselt spielte und sang diese Rolle als vollkommene dramatische Sängerin, und ich fand in ihr jene schönen Momente der Begeisterung wieder sowie jene Vereinigung kluger Kombination und plötzlicher Eingebungen, welche vor vierzig Jahren Frau Branchus wohlverdienten Ruhm begründeten.

Ach! mein lieber Humbert! wie die Tenore, so verschwinden auch jene Tragödinnen des Gesangs, ohne welche das lyrische Drama verloren ist. Wenn man sieht, wie die Anzahl der Künstler, welche fähig sind, mit unseren Kunstmitteln die großen und edlen Leidenschaften des menschlichen Herzens wiederzugeben, immer abnimmt, so könnte man glauben, diese Leidenschaften seien eine Erfindung der Dichter und Musiker, die Natur habe ausnahmsweise einige Wesen geschaffen, welchen es gegeben war, diese Gefühle zu verstehen und auszudrücken, und weigere sich nun, neue entstehen zu lassen, weil sie sie als Luxusgegenstände, als dem menschlichen Geschlecht nicht zukommend, betrachtet.

An Herrn Humbert Ferrand.

Zweiter Brief.

Wien (Fortsetzung).

Wenn ich Ihnen kürzlich schrieb, die dramatischen Sängerinnen würden ebenso selten wie die Tenore, und es schiene, als ob die Natur keine mehr schaffen wolle, so liegt das nicht daran, daß die mächtigen und umfangreichen Sopranstimmen wie die wirklichen Tenore unbezahlbare Diamanten sind. Nein, man trifft noch schöne, selbst sehr gut geschulte Frauenstimmen, aber was läßt sich mit diesen Instrumenten anfangen, wenn sie nicht von Empfindung, Intelligenz und Eingebung beseelt werden? Ich meinte wirkliche und vollkommene dramatische Talente. Wir finden ziemlich viele Sängerinnen, welche beim Publikum sehr beliebt sind, weil sie wertlose Glanznummern mit Bravour singen, welche aber von den großen Meistern verabscheut werden, weil sie unfähig wären, ihre Werke würdig wiederzugeben. Sie haben Stimme, musikalische Kenntnisse, einen beweglichen Kehlkopf; es fehlt ihnen Seele, Hirn, Herz; solche Frauen sind wirkliche Ungeheuer und um so furchtbarer für die Komponisten, als diese Ungeheuer oft reizend sind. Diese Tatsache erklärt die Schwachheit gewisser Meister, falsch empfundene Rollen zu schreiben, welche durch äußeren Glanz das Publikum bestechen; sie erklärt jene Erzeugnisse einer Bastardkunst, welche wir entstehen sehen, das immer tiefere Herabsinken des Stiles, das Abhandenkommen des Verständnisses für den Ausdruck, das Außerachtlassen der dramatischen Bedingungen, die Geringschätzung des Wahren, Großen, Schönen, den Cynismus und Verfall der Kunst in gewissen Ländern.

Ich habe Ihnen noch nichts von dem Orchester und den Chören des Theaters am Kärntnertor gesagt: es sind Kräfte ersten Ranges; das Orchester besonders — von Nicolai zusammengestellt, diszipliniert und geleitet — wird vielleicht von andern Orchestern erreicht, doch von keinem übertroffen. Außer Sicherheit, Feuer und einer außerordentlichen Technik hat dieses Orchester einen ausgezeichneten Klang; diesen verdankt es zweifellos ebensowohl der streng genauen

Stimmung der Instrumente unter sich als dem vollkommen reinen Spiel jedes einzelnen Mitgliedes. Man weiß nicht, wie ungewöhnlich diese Eigenschaft ist, und welches Unheil unreine Töne (mögen sie auch noch so selten vorkommen) in einem Instrumentalkörper hervorbringen, selbst wenn dieser in anderer Beziehung zu den besten gehört. Das Orchester am Kärntnertor versteht den Gesang jeden Stiles zu begleiten; es weiß hervorzutreten, wenn ihm die erste Rolle zukommt; seine *forti* sind nie lärmend, außer wenn es irgend eines von jenen erbärmlichen Notengewursteln ausführen muß, die es zwingen, ebenso schlecht zu sein wie der Komponist. Dieses Orchester ist vollkommen in der Oper; es feiert Triumphe in der Symphonie; außerdem — und damit soll meine Lobrede ein Ende finden — sind unter den Mitgliedern dieses Orchesters keine von jenen Künstlern, welche, von Einbildung aufgebläht, gerechte Bemerkungen zurückweisen, jede Vergleichung zwischen ihnen und fremden Virtuosen als Beleidigung betrachten und Beethoven eine große Ehre zu erweisen glauben, wenn sie ihn zu spielen geruhen. Nicolai hat Feinde in Wien; dies ist schlimm für die Wiener, denn ich betrachte ihn als einen der ausgezeichnetsten Dirigenten, welche ich je angetroffen habe, und als einen jener Menschen, deren Einfluß genügt, um der Stadt, in welcher sie leben, eine offenbare musikalische Überlegenheit zu geben, wenn man sie mit den Elementen umgibt, die zur Entfaltung ihrer Kraft und Intelligenz nötig sind. Nicolai besitzt, meiner Ansicht nach, die drei Eigenschaften, welche unentbehrlich sind, um einen vollkommenen Dirigenten zu bilden. Er ist gelehrter, geübter, begeisterungsfähiger Komponist; er hat Gefühl für alle Anforderungen der Rhythmen und eine vollständig klare und deutliche Technik der Bewegung; endlich ist er ein erfinderischer und unermüdlicher Veranstalter, der in den Proben weder mit seiner Mühe noch mit seiner Zeit kargt, und der weiß, was er tut, weil er nur das tut, was er weiß. Daher die ausgezeichneten materiellen und moralischen Eigenschaften, das Vertrauen, die Ergebenheit, die Geduld und auch die wunderbare Sicherheit und das einheitliche Wirken des Orchesters vom Kärntnertor.

Die geistlichen Konzerte, welche Nicolai jedes Jahr im Redoutensaal

veranstaltet und leitet, bilden das würdige Gegenstück zu unseren Konservatoriumskonzerten in Paris. Dort hörte ich die Szene aus Oberon, von welcher ich in meinem letzten Brief gesprochen habe, ferner die Arie aus Iphigenie auf Tauris „Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen",[1] welche Erl ziemlich traurig sang, eine schöne Symphonie von Nicolai und Beethovens wunderbare, unvergleichliche Symphonie in B dur. Dies alles wurde mit jener Wärme und Treue, mit jener Ausarbeitung der Einzelheiten und Macht des Zusammenspieles vorgetragen, welche, wenigstens für mich, ein solches Orchester unter solcher Leitung zum schönsten Produkt moderner Kunst gestalten und zur echtesten Darstellung dessen, was wir heute Musik nennen. In diesem großen und schönen Redoutensaal brachte vor dreißig Jahren Beethoven die Meisterwerke zu Gehör, welche jetzt von ganz Europa angebetet werden, damals aber von den Wienern mit tödlicher Verachtung aufgenommen wurden. Der Graf Michael Wielhorski erzählte mir, er habe im Jahre 1820, mit etwa fünfzig Zuhörern, der Aufführung der A dur-Symphonie beigewohnt!!! Die Wiener drängten sich damals in die Vorstellungen von Salieris Opern! ... Arme kleine Menschen, denen ein Riese geboren war! ... Sie zogen die Zwerge vor.

Sie verstehen, mein lieber Humbert, daß ich unsicheren Schrittes zum erstenmal das Podium bestiegen habe, auf welches sich ehedem sein mächtiger Fuß stützte. Nichts hat sich seit Beethoven verändert, das Dirigentenpult, dessen ich mich bediente, war das seinige: dort an jenem Platz stand das Klavier, auf welchem er improvisierte; durch diese zum Künstlerzimmer führende Treppe kam er wieder herunter, wenn nach der Aufführung seiner unsterblichen Dichtungen einige hellsehende Schwärmer sich die Freude gönnten, ihn durch ihren begeisterten Beifall wieder hervorzurufen, zum großen Erstaunen der andern Zuhörer, welche eine müßige Neugierde dahingeführt hatte, und welche in dem erhabenen Drang seines Genies nur die Zuckungen und rohen Überspanntheiten einer irrenden Phantasie sahen. Einige stimmten den Schwärmern bei, getrauten sich aber nicht, sich ihnen anzuschließen. Sie wollten nicht

[1] »Unis dès la plus tendre enfance.«
(Arie des Pylades, 2. Aufzug, Nr. 13.)

gegen die öffentliche Meinung verstoßen. Man mußte abwarten. Und Beethoven litt indessen. Wie oft ist dieser wie Christus unter einem Pontio Pilato gekreuzigt worden!!!

Der weite Redoutensaal ist zum Musizieren sehr günstig. Er ist in der Form eines Parallelogramms gebaut, doch bilden seine Winkel kein Echo. Er hat nur ein Parkett und eine Gallerie. In einem der Konzerte, welche ich dort gab, wollte sich der berühmte Sänger Pischek zum ersten Male in Wien hören lassen. Da ich ihn drei Jahre zuvor in Frankfurt gekannt und bewundert hatte, war ich über seinen Vorschlag entzückt. Er wählte zu diesem Tage Uhlands Ballade Des Sängers Fluch, von Esser in Musik gesetzt, welche ihm sehr gut lag. Da dieses Stück für obligates Klavier geschrieben ist, bat ich Seymour-Schiff, einen geschickten und kräftigen deutschen Pianisten, zu begleiten; als wirklicher Künstler willigte Seymour-Schiff ein. Wir gingen also zusammen zu Pischek, um seine Ballade durchzunehmen. Ich brauche nicht zu sagen, daß es sich hier nicht um eine jener musikalischen Spielereien handelt, welche wir in Paris Ballade nennen; die von Uhland ist ein ziemlich umfangreiches Gedicht, welches der Komponist auf Schubertsche Art weitläufig behandelt hat; Essers Werk ist durchaus abwechslungsreich, kraftvoll und dramatisch, und gleicht in keiner Beziehung unseren kleinen, mehr oder weniger altmodisch gefärbten Liedchen. Ich vermag Ihnen, mein lieber Humbert, den Eindruck nicht zu schildern, welchen Piscehks unvergleichliche Stimme und ergreifender Vortrag auf mich ausübten, so große Fortschritte hatte er in drei Jahren gemacht. Es war eine Art von Berauschung, derjenigen ziemlich ähnlich, in welche Duprez am Tage seines ersten Auftretens in Wilhelm Tell das Publikum versetzte. Man hat keinen Begriff von dieser Baritonstimme, von ihrer Kraft, ihrer Fülle in den Brusttönen, ihrer entzückenden Weichheit in den Kopfnoten, ihrer Beweglichkeit, ihrer Gewalt. Ihr Umfang ist außerdem bedeutend; sie erstreckt sich als freie Bruststimme vom tiefen bis zum hohen A. Und von welch heißem Atem wird dieses seltene Instrument beseelt! welch mächtige, bald kunstvoll verhaltene, bald schrankenlos ausbrechende Leidenschaft! Wie rasch erkennt man in Pischek, wenn man ihm lauscht, den Künstler, den wirklichen Musiker! Er erregt

seinen Zuhörer und berauscht ihn, nach Belieben; er bezaubert ihn, er reißt ihn mit. Während er seine Ballade sang, packte mich seine Begeisterung schon bei den ersten Takten. Ich fühlte, wie ich bis zu den Augen errötete; meine Adern pochten, als wollten sie zerspringen, und ich rief, außer mir vor Freude: „Das ist Don Juan, das ist Romeo, das ist Cortez!“ Pischek hat außerdem ein vorteilhaftes Äußere. Er ist groß und gut gebaut, sein Gesichtsausdruck lebhaft und beseelt. Er liest tapfer vom Blatt, ist tüchtiger Klavierspieler und im Kontrapunkt bewandert genug, um mühelos über jedes beliebige Thema fugenartig zu improvisieren. Für unsere Pariser Oper ist es wirklich bedauerlich, daß Pischek kein Wort Französisch kann. Er ist, glaube ich, 1810 in Prag geboren, er sprach zuerst böhmisch; dann lernte er Deutsch, später Italienisch; augenblicklich ist er mit dem Studium der englischen Sprache beschäftigt, und in diesem Winter wird er in London englisch singen.

Sein Erfolg mit der Esserschen Ballade in meinem Konzert war spontan und allgemein. Ein Lied, welches er auf Verlangen des Publikums zugab und selbst begleitete, brachte die Zuhörer vollends in rasende Begeisterung. Man konnte in der Tat nichts Entzückenderes hören. Wenige Tage darauf erschien er im Theater an der Wien, zuerst in Lortzings Zar und Zimmermann, dann in der Oper Die Puritaner,[1] in welcher das berühmte Duett ihm Gelegenheit gab, mit Staudigl zu wetteifern. Er sollte den Don Juan darstellen, als ich nach Prag abreiste; ich bedauerte lebhaft, ihn nicht in der Rolle dieses Helden der Verführung und Kühnheit zu hören, den er, ich bin davon überzeugt, in idealer Weise personifiziert. Pischek hat jedoch in Wien, und zwar unter ausgezeichneten Köpfen, strenge Kritiker gefunden, welche seinem Gesang Geziertheit und Unnatur vorwarfen. Ich gestehe, daß ich an ihm nie etwas beobachtet habe, was mir diesen ernsten Vorwurf, den man übrigens auch Rubini oft gemacht hat, zu verdienen schien. Und ich wiederhole es, wenn es Pischek gelingen würde, vollkommen französisch zu sprechen (was ich heute nicht mehr für möglich halte), und man schriebe für ihn eine zugleich glänzende

[1] Oper von Bellini.

und leidenschaftliche Partie, so würde er mit Leichtigkeit das Publikum des Opernhauses erschüttern und die Pariser zu seinen Sklaven machen.

Der Redoutensaal verdankt seinen Namen den großen Bällen, welche während des Winters häufig dort gegeben werden. Dort gibt sich die Jugend Wiens ihrer Leidenschaft für den Tanz hin, einer wahren und reizenden Leidenschaft, welche die Wiener dazu gebracht hat, aus dem Salontanz eine wirkliche Kunst zu machen, die über der Routine unserer Bälle ebenso hoch steht als die Straußschen Walzer und Orchester über den Polkas und dem Gefiedel der Pariser Tanzböden. Ganze Nächte habe ich damit hingebracht, diese Tausende von unvergleichlichen Walzertänzern wirbeln zu sehen, die choreographische Ordnung dieser Kontertänze von zweihundert, in nur zwei Reihen aufgestellten Personen und die pikanten Figuren der Charaktertänze zu bewundern, deren Originalität und Präzision ich nur in Ungarn habe übertreffen sehen. Und dann ist Strauß da und dirigiert sein schönes Orchester; und wenn die neuen Walzer, die er für jeden vornehmen Ball speziell schreibt, Erfolg haben, halten die Tänzer manchmal ein, um ihm Beifall zu spenden, die Damen nähern sich dem Podium und werfen ihm ihre Blumensträuße zu, und man schreit: „noch einmal" und ruft ihn am Schlusse der Quadrille hervor. Auf diese Weise ist der Tanz nicht neidisch und gibt der Musik ihren Teil der Freude und des Erfolgs. Dies ist gerecht, denn Strauß ist ein Künstler. Man schätzt den Einfluß nicht hoch genug, welchen er auf das musikalische Gefühl ganz Europas dadurch ausgeübt hat, daß er in die Walzer das Zusammenspiel verschiedenartiger Rhythmen einführte. Diese Wirkung ist so prickelnd, daß die Tänzer selbst sie schon haben nachahmen wollen, indem sie den Zweischrittwalzer geschaffen haben, obgleich die Musik zu diesem Walzer die dreiteilige Taktgliederung beibehalten hat. Wenn es außerhalb Deutschlands gelingt, dem allgemeinen Publikum begreiflich zu machen, welch eigentümlicher Reiz in manchen Fällen dadurch entsteht, daß man verschiedene Rhythmen gegeneinander oder aufeinander anwendet, so wird man das Strauß zu verdanken haben. Beethovens Wunder in dieser Art stehen zu hoch und haben bis jetzt nur auf einzelne Zuhörer

gewirkt: Strauß dagegen hat sich an das große Publikum gewendet, und seine zahlreichen Nachahmer haben ihn durch diese Nachahmung selbst unterstützen müssen.

Die Anwendung der verschiedenen Takteinteilungen und der synkopischen Akzente in der Melodik verhalten sich, selbst in einer regelmäßig wiederkehrenden, identischen Form zum einfachen Rhythmus, wie die mehrstimmigen, verschieden ausgearbeiteten Ensemblestücke zu den einfachen Akkorden, ich möchte sogar sagen, wie die Harmonie zum Unisono und zu den Oktaven. Doch ist hier nicht der Ort, diese Frage gründlich zu erörtern; schon vor zwölf Jahren wagte ich mich an sie heran, in einer Studie über den Rhythmus, welche mir die Verwünschungen einer Menge von Leuten zuzog, die größtenteils nicht ahnen konnten, was ich meinte. Sie wissen, mein Freund, daß Frankreich, ohne in dieser Beziehung soweit zurück zu sein wie Italien, noch immer der Herd des Widerstandes gegen die Emanzipation des Rhythmus ist.

Nachdem man im Konservatorium so und so oft Weber und Beethoven gehört hat, beginnt erst heute ein sehr kleines, in Paris zerstreutes Publikum zu vermuten, daß die beständige Anwendung eines einzigen Rhythmus Eintönigkeit und manchmal ungeheure Plattheiten hervorbringt. Aber ich habe nicht die geringste Lust, die Rückständigen deshalb zu behelligen. Unsere französischen Bauern singen nur einstimmig. Wenn die rasenden Verehrer des einfachen Rhythmus, der achttaktigen Sätze und der immer nur auf den ersten Taktteil fallenden Schläge der großen Trommel es je dahin bringen, die Harmonie der Rhythmen zu fühlen und zu lieben, so wird das, davon bin ich jetzt fest überzeugt, gewiß nicht früher geschehen, als die nämlichen Bauern imstande sein werden, sechsstimmig zu singen. Dies sagt zur Genüge, daß sie nie soweit kommen werden. Überlassen wir sie also ihren primitiven Genüssen.

Ich war bei einem jener nächtlichen Feste in finstere Träume versunken (denn die Straußschen Walzer, mit ihren feurigen, einem Liebesruf gleichen Melodien, haben die Gabe, mich tief traurig zu stimmen), ich träumte also während eines jener von frohem Lächeln strahlenden Bälle, als ein kleiner Mann mit klugem Gesicht sich durch die Menge hindurchdrängte und in meine Nähe kam; es war

am Tage nach einem meiner Konzerte. „Mein Herr", sprach er lebhaft, „Sie sind Franzose, ich bin Irländer, in meinem Lob verbirgt sich also kein Nationalstolz, und (er griff nach meiner linken Hand) ich bitte Sie um die Erlaubnis, die Hand zu drücken, welche die Romeo-Symphonie geschrieben hat. Sie verstehen Shakespeare!"

— „In diesem Falle verwechseln Sie die Hände", antwortete ich, „ich schreibe immer mit dieser."

Der Irländer lächelte, nahm meine rechte Hand, die ich ihm bot, schüttelte sie recht herzlich und sprach, indem er sich entfernte: „O! diese Franzosen! über alles und alle müssen sie sich lustig machen, selbst über ihre Bewunderer!"

Ich habe nie erfahren, wer der liebenswürdige Insulaner war, der meine Symphonien für Töchter linker Hand hielt.

Über den bewunderungswürdigen Virtuosen Ernst, welcher zu jener Zeit in Wien soviel Aufsehen erregte, habe ich Ihnen nichts gesagt: ich behalte mir vor, in dem Bericht über meine Reise in Rußland von ihm zu sprechen, denn ich traf ihn wieder in Petersburg, wo seine fabelhaften Erfolge in stetem Wachsen waren. Augenblicklich ruht er am Strande der Ostsee aus und läßt sich vom Meere im Großartigen und im erhabenen Ausdruck belehren. Ich hoffe wohl, ihm in irgend einem Winkel der Welt wieder zu begegnen, denn unter den Musikern sind, glaube ich, Liszt, Ernst und ich die drei größten Wanderer, welche die Lust zu schauen und ihr unstetes Wesen[1] jemals aus der Heimat getrieben haben.

Man muß mit Ernsts riesenhaftem Talent begabt sein, um in einer Stadt die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, in welcher man, wie in Wien, soviele hervorragende Geiger gehört hat und so bemerkenswerte noch besitzt. Unter den letzteren möchte ich vor allen Mayseder erwähnen, dessen längst gesicherte Berühmtheit groß und wohlverdient ist; den jungen Joachim[2], dessen Name durchzudringen beginnt, und Helmesbergers Sohn (Konzertmeister am Kärntnertor).

---

[1] . . . le désir de voir et l'humeur inquiète. La Fontaine: Les deux pigeons. (Buch IX, Fabel II.)

[2] Joachim ist jetzt der erste Geiger Deutschlands, vielleicht Europas, und ein vollkommener Künstler.

Mayseder ist ein glänzender Geiger, korrekt, elegant, tadellos, stets seiner Sache sicher; die beiden andern, besonders Joachim, sind feurig, kühn, wie man es in ihrem Alter ist, streben nach neuen Wirkungen, entfalten eine unbezwingliche Energie und glauben kaum an das Unmögliche. Mayseder ist der Führer des ausgezeichneten Quartetts des Fürsten Czartoryski; er hat als zweiten Geiger Strebinger, als Bratschisten Durst und als Cellisten Borzaga. Alle drei sind, wie Mayseder, Mitglieder der kaiserlichen Kapelle. Dieses Quartett gehört zum Schönsten, was man in Wien hören kann, und ist wohl der andächtigen Aufmerksamkeit würdig, mit welcher der Fürst und einige auserwählte Zuhörer jede Woche seinen Aufführungen der Meisterwerke von Beethoven, Haydn und Mozart lauschen. Die Fürstin Czartoryska, welche, was Kenntnisse und Geschmack angeht, eine vollendete Musikerin und dazu noch ausgezeichnete Klavierspielerin ist, wirkt manchmal in diesen Konzerten intimer Musik mit. Nach einem Quintett von Hummel, welches sie soeben meisterhaft ausgeführt hatte, sprach jemand zu mir: „Es gibt entschieden keine Dilettanten mehr!"

— „O!" antwortete ich, „wenn Sie recht suchen . . . werden Sie vielleicht . . . sogar unter den Künstlern . . . welche finden. Aber die Fürstin ist jedenfalls eine Ausnahme!"

Die kaiserliche Kapelle, deren Instrumentalisten und Sänger unter Wiens besten Kräften ausgewählt werden, ist natürlich hervorragend. Sie zählt einige Chorknaben mit recht hübschen Stimmen. Ihr Orchester ist wenig zahlreich, aber exquisit; die meisten Soli werden Staudigl übertragen. Alles in allem hat mich diese Kapelle an die der Tuilerien in den Jahren 1828 und 1829, d. h. in ihrer Glanzperiode, erinnert. Ich habe von ihr eine Messe gehört, welche aus Bruchstücken von verschiedenen Meistern, wie Asmayer, Joseph Haydn und seinem Bruder Michael, zusammengesetzt war. Früher machte man auch in Paris solche Potpourris für den Gottesdienst der königlichen Kapelle, aber nur selten; ich glaube, daß es in Wien auch so sein muß, und daß der Zufall mich (trotz der bemerkenswerten Schönheit der Stücke, welche ich hörte) schlecht bedacht hat. Der Kaiser hatte damals, wenn ich nicht irre, drei Kapellmeister, die gelehrten Kontrapunktisten Eybler und Asmayer,

und Weigl, der einige Tage vor meiner Abreise aus Wien starb. Letzterer ist uns in Frankreich durch seine Oper Die Schweizer Familie[1] bekannt, welche 1828 in Paris aufgeführt wurde. Dieses Werk hatte wenig Erfolg; es schien den Musikern matt und farblos, und ein schlechter Witz behauptete, es sei ein mit Milch geschriebenes Pastorale.

Etwas ist mir in Wien aufgefallen und hat mich peinlich berührt: nämlich die unglaubliche Unwissenheit, welche im allgemeinen über Glucks Werke herrscht. Wie viele Musiker oder Dilettanten habe ich nicht gefragt, ob sie Alceste oder Armida oder Iphigenie kennten, und immer ist die Antwort die gleiche gewesen: „Diese Werke werden in Wien nie aufgeführt, wir kennen sie nicht.“ Ihr Unglücklichen! Mögen sie aufgeführt werden oder nicht, ihr solltet sie auswendig können! Es ist ganz klar, daß Unternehmer, wie die Herren Balochino und Pockorny, die sich weniger um schöne Partituren kümmern als um große Einnahmen, den König von Preußen nicht nachahmen und sich den Luxus nicht leisten werden, alte Meisterwerke aufführen zu lassen, wenn sie dem Publikum neue Produkte, wie Alessandro Stradella[2] oder Indra[3], anbieten können.

Man erwähnte sogar als bemerkenswertes Ereignis der Saison die soeben gemachte Entdeckung von Glucks Grab! Die Entdeckung! begreifen Sie das? Es war also unbekannt? ... Ganz richtig. O Wiener meiner Seele! Ihr seid würdig, in Paris zu leben! Diese Tatsache hat indessen nichts sehr Eigentümliches an sich, wenn man bedenkt, daß man zu dieser Stunde gar nicht weiß, wo Mozarts Reste ruhen!

In meinem ersten Brief habe ich einige Worte geschrieben, welche Ihnen keinen glänzenden Begriff von dem Wiener Konservatorium gegeben haben müssen. Trotz allem Verdienste seines Direktors, Herrn Preyer, und dem wohlgeschätzten Talent der Herren Joseph Fischhoff, Boehm und noch andrer ausgezeichneter Professoren entspricht das Konservatorium durch die Bedeutung und

---

[1] La famille suisse.

[2], [3] Opern von Flotow.

Anzahl seiner Klassen nicht dem, was man in einer musikalischen Hauptstadt wie Wien zu finden erwartet. Wie es scheint, befand es sich sogar vor einigen Jahren in einem solchen Zustande der Zerrüttung, daß es ohne die außergewöhnliche Energie, die Intelligenz und Hingebung des Doktors J. Bacher, welcher dessen Verteidigung in die Hand nahm und es wieder auf die Füße brachte, nicht mehr existieren würde. Doktor Bacher ist kein Künstler; er gehört zu jenen Freunden der Musik, von welchen in Europa zwei bis drei zu finden sind, die einfach aus Liebe zur Kunst die schwierigsten Aufgaben auf sich nehmen und manchmal gut durchführen; die sich durch ihren reinen Geschmack eine wirkliche Macht über die Meinung verschaffen und sogar oft das zu vollbringen vermögen, was Herrscher tun sollten und nicht tun. Unsagbar tätig, ausdauernd, energisch und großmütig, ist Doktor Bacher in Wien die festeste Stütze der Musik und die Vorsehung der Musiker.

In dem kleinen, aber vorzüglichen Saal des Konservatoriums finden unter der geschickten Leitung des Herrn Baron von Lannoye die philharmonischen Konzerte statt sowie die Versammlungen des Männergesangvereins, einer kostbaren Institution, welcher Herr Barth mit ebensoviel Verständnis als Eifer vorsteht. Dort habe ich mindestens fünf- oder sechsmal und mit immer neuem Vergnügen den erstaunlichen Klavierspieler Dreyschock gehört, ein junges, frisches, glänzendes und energisches Talent mit außerordentlichem technischen Geschick und ganz hervorragendem musikalischen Empfinden; er hat in seine Klaviermusik eine Menge von Kombinationen von reizender Wirkung eingeführt.

Ich bitte so und so viele bemerkenswerte Künstler um Verzeihung, weil ich mich gezwungen sehe, nur kurz über sie zu sprechen. Es mangelt mir an Raum; um einem jeden volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und alle musikalischen Schätze Wiens einzeln aufzuzählen, müßte ich ein Buch schreiben.

Und doch habe ich noch nichts von einigen seiner hervorragendsten künstlerischen Persönlichkeiten gesagt, von jenen, deren Talent besonders zur Komposition von Kammermusik neigt, wie Quartette und Lieder mit Klavierbegleitung. Zu diesen gehört Herr Becher, eine träumerische, in sich verschlossene Seele; seine Kühnheit in der

Harmonie übertrifft alles, was man bis jetzt versucht hat, er strebt danach, die Form des Quartettes zu erweitern und demselben einen neuen Charakter zu geben. Herr Becher ist außerdem ausgezeichneter Schriftsteller, und seine Kritiken werden von den Meistern der Wiener Presse hochgeschätzt[1].

Herr Rat Wesque von Putlingen, welcher seine Werke unter dem Namen Hoven veröffentlicht, hat mir recht angenehme Stunden bereitet durch den Vortrag seiner Lieder, die so einschmeichelnd melodiös, so humorvoll und von solch pikanten Harmonien begleitet sind. Dieselben Eigenschaften habe ich in zwei von ihm komponierten Opern bemerkt, welche ich leider nur am Klavier habe hören können.

Herr Dessauer ist bei uns, glaube ich, durch seinen zweijährigen Aufenthalt in Paris von 1840 bis 1842 besser bekannt. Während desselben setzte er eine Menge Stücke von unseren ersten Dichtern in Musik. Er fährt fort, seine Sammlung von Liedern zu bereichern, von welchen die meisten in der kunstsinnigen Gesellschaft unbestreitbaren Erfolg haben. Dessauers Element ist ausschließlich das elegische; er fühlt sich nur behaglich im Unbehagen der Seele; die Leiden des Herzens sind sein süßester Genuß, und die Tränen seine ganze Freude. In Wien wie in Paris war Dessauer stets mit mir in höflichem Kampfe. Seine fixe Idee ist, mich zu einer musikalischen Lehre zu bekehren, welche ich noch nicht kenne, denn er hat sich nie entschließen können, sie mir zu offenbaren. Jedesmal wenn sich die Gelegenheit bot, uns, wie er sagte, gründlich auszusprechen, sah ich ihm in dem Augenblicke, wo er seine Predigt beginnen wollte, mit meiner ernstesten Miene gerade ins Gesicht; er schloß daraus, daß ich mich über ihn lustig machen wolle, verfiel von neuem in sein übliches Schweigen und verschob meine Bekehrung auf bessere Zeiten. Wenn alle Prediger so gehandelt hätten, würden wir noch in der Nacht des Heidentums stecken.

Ich darf hier nicht vergessen, die Herzlichkeit zu erwähnen, mit der mich in Wien die meisten Schriftsteller empfangen haben,

[1] Unglücklicher Becher! ich erfahre, daß er sich wahnwitzig in den flammenden Herd des letzten Aufstandes in Wien gestürzt hat, daß er gefangen, gerichtet, verurteilt und erschossen worden ist! ...

welche gleich mir das harte und steinige Feld der Kritik bebauen, allzuoft nur, um Disteln und Brennesseln darauf wachsen zu sehen. Sie haben mich als Kollegen behandelt, und ich danke ihnen dafür. Einer von ihnen, Herr Saphir, hält jedes Jahr einen literarischen und musikalischen Vortrag, in welchem es seinem sprühenden Geiste trotz der Fesseln der Zensur gelingt, Menschen und Dinge zu geißeln, zur großen Freude seiner Zuhörer, welche, wie alle Zuhörer der Welt, immer entzückt sind, wenn jemand vermöbelt wird.

Ich spreche Ihnen nicht von dem Taktstock[1], den mir meine Freunde in Wien bei einem Abendessen nach meinem dritten Konzerte so liebenswürdig überreichten, noch von dem schönen Geschenk des Kaisers, noch von vielen Dingen, über welche die Zeitungen von damals bis zum Überdruß berichtet haben. Alles Angenehme, was mir auf dieser Reise begegnete, ist Ihnen ja bekannt, es wäre also zum mindesten unnötig, darauf zurückzukommen.

An Herrn Humbert Ferrand.

Dritter Brief.

Pest.

Wenn man in Österreich reist, muß man unbedingt drei von seinen Hauptstädten besuchen, nämlich: Wien, Pest und Prag. Es behaupten allerdings gewisse grämliche Gemüter, Pest liege in Ungarn und Prag in Böhmen; nichtsdestoweniger bilden aber diese beiden Staaten einen wesentlichen Teil des österreichischen Kaiserreichs und sind demselben mit Leib und Seele, mit Hab und Gut ergeben, ungefähr wie Irland den Engländern, Polen den Russen,

[1] Dieser Taktstock ist aus vergoldetem Silber, er trägt die Namen der zahlreichen Teilnehmer, welche mir ihn überreichten, und ist von einem Lorbeerzweig umwunden, auf dessen Blättern die Namen meiner Partituren verzeichnet sind. Nachdem der Kaiser einem meiner Konzerte im Redoutensaal beigewohnt hatte, sandte er mir hundert Dukaten (1100 Francs). Dagegen beauftragte er jemand, mir folgendes eigentümliche Kompliment zu übermitteln: „Sagen Sie Berlioz, daß ich mich gut amüsiert habe."

Algerien den Franzosen ergeben ist, wie zu allen Zeiten alle eroberten Völker mit ihren Besiegern eng verbunden gewesen sind. Reisen wir also nach Pest, einer österreichischen Großstadt in Ungarn. In meinen Beziehungen zu der Donau habe ich kein Glück. Wie ich Ihnen schon sagte, hatte sie, als ich mich in Regensburg nach Wien einschiffen wollte, ihren letzten Dampfer davongetragen; sie hüllte sich in Nebel, um mich daran zu hindern, ihren Lauf bis Pest zu verfolgen, und Sie sollen sehen, daß sich der alte Fluß in der schlechten Behandlung meiner Person damit noch nicht zufrieden gab. Es scheint, als ob er ganz unzufrieden gewesen sei, mich in sein Bereich kommen zu sehen, und als habe er mir den Eingang dazu nicht nur erschweren, sondern ganz verbieten wollen. Und wie habe ich diesen mächtigen, großartigen Strom bewundert und gelobt! Er hätte für meine Bewunderung empfänglich sein sollen. Aber im Gegenteil, je mehr ich vor seiner Pracht in Ekstase geriet, desto feindseliger wurde er; und ich konnte von ihm wie Lafontaine von seinem Löwen sagen:

Der große Herr, der Löwe da
Verwandt war mit Caligula.[1]

Bevor ich Wien verließ, gab ich dem Wunsche Ausdruck, dem Fürsten Metternich vorgestellt zu werden: aber selbst diejenigen meiner Freunde, deren Stellung am ehesten die Möglichkeit bot, mir diese Ehre zu verschaffen, schienen über meine Bitte in Verlegenheit zu geraten, und ich war nahe daran, zu verzichten. Ich sollte einen Offizier besuchen, welcher mit einem Rat bekannt war, der mit einem Mitglied der Hofkanzlei reden würde; dieser war mächtig genug, um mich bei einem Gesandtschaftssekretär einzuführen, welcher den Gesandten veranlassen würde, mit dem Minister zu sprechen, damit mich dieser vorstelle. Ich fand den Umweg viel zu lang, und es kam mir der Gedanke, den Offizier, den Rat, den Kanzler, den Sekretär, den Gesandten und den Minister ganz allein zu vertreten und mich selbst vorzustellen. Als meine Freunde mich entschlossen sahen, das Abenteuer zu wagen, haben sie mich

[1] Ce monseigneur du lion-là
Fut parent de Caligula.
La Cour du Lion. (Buch VII, Fabel VII).

sehr wahrscheinlich einen Narren *in petto* oder zum mindesten einen Überfranzosen gescholten. Wie dem auch sei, ich bot der österreichischen Etikette oder vielmehr der Meinung, welche man in Wien von ihrer Strenge hat, Trotz und machte mich auf den Weg nach dem Palast des Fürsten. Ich steige hinauf, treffe im Salon einen wachhabenden Offizier, überreiche ihm meine Karte und teile ihm den Wunsch, welcher mich herführte, mit. Er geht zum Prinzen hinein und kommt einen Augenblick später wieder heraus, um mir zu melden, daß Seine Hoheit in einigen Minuten frei sein werde und mich gern empfangen wolle. In der Tat wurde ich ohne weitere Umschweife vorgelassen. Der Fürst zeigte eine vollkommene Liebenswürdigkeit, befragte mich sehr viel über Musik, besonders über meine eigene, und es schien mir, als ob Seine Hoheit, welche damals noch nichts von mir gehört hatte, einen sehr eigentümlichen Begriff davon habe. Ich versuchte, ihr einen anderen Begriff zu geben. Kurz, ich zog mich zurück, entzückt über den Empfang, welcher mir zuteil geworden war, sehr erstaunt darüber, daß die Gesetze der deutschen Etikette so leicht umzustoßen seien, und ganz stolz darauf, während einiger Augenblicke und ohne Verlegenheit das Amt eines Offiziers, eines Rates, eines Kanzlers, eines Gesandtschaftssekretärs und eines Ministers versehen zu haben. Und so erkannte ich wieder einmal die Wahrheit des Wortes im Evangelium: „Klopfet an, und es wird euch aufgetan werden", und das außerordentliche Taktgefühl, mit welchem gewisse Fürsten manchmal auch zu sagen wissen: »*Sinite parvulos venire ad me*«[1]). Selbstverständlich unter der Bedingung, daß die *parvuli* Fremde und ein wenig schlau seien und jener in der Nähe so interessanten Klasse von überflüssigen Leuten angehören, welche man heute Dichter, Musiker, Maler, mit einem Worte Künstler nennt und im Mittelalter in ziemlich unhöflicher Weise als Spielleute, Troubadours, Komödianten und Zigeuner bezeichnete.

Sie werden sich vielleicht darüber wundern, mein lieber Humbert, daß ich meinen mächtigen Einfluß nicht dazu benutzt habe, mich bei der kaiserlichen Familie einführen zu lassen und ihr meine

[1] Lasset die Kleinen zu mir kommen.

Huldigung darzubringen, und Sie werden recht haben. Tatsächlich war meine Zurückhaltung durch einen Umstand verursacht, welchen ich Ihnen im Vertrauen mitteilen will. Es war mir gleich in der ersten Zeit meines Aufenthaltes in Wien zu Ohren gekommen, daß die Kaiserin, dieser Engel an Frömmigkeit, Sanftmut und Aufopferung, von mir eine noch sonderbarere Meinung hatte als der Fürst Metternich von meiner Musik. Gewisse allzu wilde Stellen aus meiner Reise in Italien, welche überdies durch gute Freunde (Sie wissen, daß man der Gefahr ausgesetzt ist, überall, selbst am Österreichischen Hofe, solche zu haben) bei Ihrer Majestät in entsprechender Weise kommentiert worden waren, hatten mir bei so hohen Herrschaften allen Ernstes den Ruf eines wirklichen Banditen zugezogen. Nun fühlte ich mich aber nicht nur geschmeichelt — das wäre zu wenig gesagt — sondern wirklich stolz auf diesen eigentümlichen Ruhm, der mir in den Schoß fiel. Ich sagte mir, was Sie sich an meiner Stelle auch gesagt haben würden, nämlich daß ein kleiner Glorienschein von Missetaten, seitdem Byron ihn in die Mode gebracht hat, etwas zu Vornehmes ist, um ihn nicht sorgsam zu hüten, wenn man das Glück hat, ihn zu besitzen, und sollte er auch eine ganz unwürdige Stirn schmücken. Ich zog also folgenden Schluß: Wenn ich mich am Hofe vorstelle, so ist anzunehmen, daß die Kaiserin geruhen wird, das Wort an mich zu richten; ich werde natürlich, so gut ich nur kann, antworten müssen, und wenn die Unterhaltung einmal im Gange ist, weiß Gott, wohin sie mich führen kann. Ihre Majestät ist imstande, in einem Augenblick die originelle Meinung zu verlieren, welche sie sich über meine Person gebildet hat; sie wird in mir nur noch, wie in tausend andern, einen Anbeter ihrer Anmut und Güte erblicken; sie wird in meinen Augen nichts Blutiges, in meinem Blicke nichts Wildes, in meiner Stimme nichts Tigerartiges finden; zwar wird meine Nase immer noch nach einer Adlernase aussehen, aber im ganzen wird mein Äußeres gar nicht meinem Berufe entsprechen, und ich werde einfach als ehrlicher Mensch gelten, der unfähig ist, ein Unheil[1] anzurichten oder nur einen Postwagen anzuhalten.

[1] Einen Mord. Vgl. Band I, Seite 222, Anmerkung 1.

Ha! zum Teufel! nein! Lieber will ich Bandit bleiben und schleunigst abreisen, denn die Entfernung wird der Entwicklung meines Glorienscheins besonders günstig sein, und dieser wird nur wachsen und gedeihen.

Deshalb habe ich mich hartnäckig geweigert, mir die Ehre der Vorstellung am österreichischen Hofe anzutun, und bin an einem schönen Morgen so plötzlich nach Ungarn abgefahren. Hier soll nun der Bericht meiner Auseinandersetzungen mit der Donau Platz finden. Jeden Tag hüllte sie sich in eine Wolke, wie die Götter Homers, wenn sie irgend welche böse Tat zu begehen hatten; daher Unterbrechung der Fahrt und die Notwendigkeit für die Reisenden, nach Pest die Landstraße zu benutzen. Ich drücke mich da recht anständig aus. Sie müssen wissen, mein Freund, daß auf jener ganzen weiten Ebene, welche sich von Wien nach Pest erstreckt, einfache Kieselsteine ebenso selten sind wie Smaragde; daß der Boden aus einem feinen, wie durch ein Sieb getriebenen Staub besteht, in welchem, wenn er vom Regen durchweicht wird, Löcher entstehen, durch die man sich mit Hilfe vieler Pferde schleppen muß, und in die man jeden Augenblick hineinsinkt, unter der Gefahr, nicht mehr herauszukommen. Ich hätte also Schlammstraße und nicht Landstraße sagen sollen. Sie können sich wohl die Reize einer solchen Fahrt vorstellen. Allein dies ist noch nichts. Fällt es da der Donau ein, über die Ufer zu treten und mit ihren wilden Fluten den schwarzen Graben zu bedecken, in welchem wir seit fünfzehn Stunden wateten, und den man mit Beharrlichkeit in dieser Gegend Landstraße nennt!

Um Mitternacht wurde ich aus meinem ergebenen Schlummer dadurch geweckt, daß der Wagen still stand und das Wasser mit Getöse um uns rauschte. Der Kutscher, der aufs Geratewohl fuhr, hatte uns in das Flußbett gebracht und getraute sich nicht mehr, eine Bewegung zu machen.

Indessen stieg das Wasser. Ein ungarischer Offizier, welcher mitreiste, hatte schon ein- oder zweimal durch das kleine in der Zwischenwand des unglückseligen Wagens angebrachte Fenster zu mir gesprochen.

— „Herr Hauptmann!“ sagte ich nun meinerseits.

— „Mein Herr!“

— „Glauben Sie nicht, daß wir gleich ertrinken werden?“

— „Doch, mein Herr, ich glaube es. Darf ich Ihnen eine Zigarre anbieten?“

Seine freche Kaltblütigkeit machte mir Luſt, ihm einen Fauſtſchlag zu verſetzen, und aus Wut nahm ich ſeine Zigarre und begann ſchleunigſt zu rauchen.

Das Waſſer ſtieg immer noch.

Dann macht der Kutſcher eine verzweifelte Anſtrengung, wendet plötzlich um, auf die Gefahr hin, uns in den Strom zu werfen, es gelingt ihm, das rechte Ufer zu erklimmen, welchem wir glücklicherweiſe noch ziemlich nahe ſtanden, er nimmt die Richtung durch die Felder und führt uns ..... ſtracks in einen See. Diesmal glaubte ich ſicher, es ſei alles aus, und ich rief den Militär aufs neue an:

— „Herr Hauptmann, haben Sie noch eine Zigarre?“

— „Jawohl!“

— „Nun, geben Sie mir ſie ſchnell her, denn diesmal werden wir ganz und gar ertrinken!“

Glücklicherweiſe kam ein biederer Bauer vorbei (wo zum Teufel ging er zu ſolcher Stunde und bei ſolchen Wegen hin?), welcher uns aus dem See heraushalf und unſerem unglücklichen Phaëton Anweiſungen gab, mit deren Hilfe er ſeinen Weg wiederfand. Geſchüttelt und geſtoßen, durch Graben und Löcher, abwechſelnd durch Waſſer in den Schlamm und durch Schlamm ins Waſſer fahrend, erreichten wir am folgenden Tage Peſt; das heißt, wir ſtanden gegenüber von Peſt, am rechten Ufer der Donau, welche uns in Ermangelung einer Brücke gütig erlaubte, ſie im Boote zu überſchreiten. Auf dieſem rechten Ufer befand ſich eine ziemlich große Stadt; ich fragte unſern Hauptmann nach dem Namen derſelben.

— „Das iſt Buda“ ſpricht er ...

— „Wie? Buda? auf meiner Karte von Deutſchland trägt die Stadt, welche Peſt gegenüber liegt, eine ganz andere Bezeichnung. Da, ſehen Sie, ſie heißt Ofen.“

— „Richtig, das ist Buda; Ofen ist die deutsche, recht freie Übersetznng des ungarischen Namens.“

— „Nun wird es mir klar; die deutschen Karten sind, wie es scheint, ebenso schlau verfaßt wie die französischen. Nur sollte man auf die einen: Ratisbonne, sprich Regensburg und auf die anderen: Ofen, sprich Buda setzen!

Als ich ankam, leistete ich mir eine Vergnügungstour, die ich mir versprochen hatte, wenn ich der Donau und dem Schlamm entgehen sollte; ich nahm ein Bad, trank zwei Glas Tokaier und schlief zwanzig Stunden lang, nicht ohne vom Ertrinken und von Schlammseen zu träumen. Alsdann mußte ich mich wohl oder übel um die Vorbereitungen zu meinem ersten Konzert kümmern, mit den Direktoren ein Übereinkommen treffen, nach Violinspielern sehen, den Kapellmeister, die Sänger besuchen, usw. usw. Man hatte mir geraten, für die Aufführung meiner Konzerte dem National-Theater vor dem Deutschen Theater den Vorzug zu geben. Dank dem einflußreichen Wohlwollen des Intendanten, Grafen Radaï, waren die Hauptschwierigkeiten bald überwunden. Ich war nur wegen der Zusammenstellung meines Orchesters in Unruhe, denn dasjenige vom National-Theater ist so wenig zahlreich, daß ich nicht daran denken konnte, meine Symphonien mit seiner kleinen Geigertruppe allein aufzuführen. Andererseits war es unmöglich, die Künstler des Deutschen Theaters zu Hilfe zu nehmen wegen einer Bestimmung, die Ihnen von der rührenden Zärtlichkeit der Ungarn für alles, was aus Deutschland zu ihnen kommt, einen Begriff geben wird. Es ist im National-Theater verboten, irgend einen Künstler vom Deutschen Theater, sei er Sänger, Choriſt oder Orchestermitglied, zuzuziehen, und wenn seine Hilfe noch so notwendig wäre. Noch mehr, es ist im ungarischen Theater erlaubt, in allen modernen und alten Sprachen zu singen, mit der einzigen Ausnahme der deutschen Sprache, deren Gebrauch in aller Form untersagt ist. Diese eigentümliche und kühne Ausschließung in einem unter der Herrschaft Österreichs stehenden Lande ist eine Nachahmung von Napoleons Kontinentalsystem, von der ungarischen Nation auf Deutschland im allgemeinen und Österreich im besonderen angewendet: So werden auch die Produkte deutscher In-

dustrie verworfen, und es wird in allen Klassen der Bevölkerung als eine Pflicht angesehen, nur Gegenstände zu gebrauchen, welche in Ungarn und von Ungarn verfertigt werden. Daher in den meisten Läden von Pest, selbst in den Schaufenstern der Putzgeschäfte, die in großen Lettern prangende Bezeichnung hony, welche mich am ersten Tage so sehr befremdet hatte und gleichbedeutend ist mit national.

Es war ein großes Glück, daß ein Musikverleger aus Wien, Heinrich Müller (der zuvorkommendste aller Menschen, der mich während meines Aufenthaltes in Österreich mit Beweisen der Ergebenheit überhäuft hat), mir einen Brief für einen seiner Kollegen in Pest, Herrn Treichlinger, einen der großen Geiger der alten deutschen Schule, mitgegeben hatte. Herr Treichlinger setzte mich mit den Hauptmitgliedern der Pester Philharmonischen Gesellschaft in Verbindung, verschaffte mir schnell einen Zuwachs von etwa zwölf ausgezeichneten Violinspielern und bat mich, ihn selbst als ihren Führer zu betrachten. Alle entledigten sich glänzend der so liebenswürdig übernommenen Aufgabe, und die Ausführung meines Programms war, glaube ich, eine der besten, welche man seit langer Zeit in Pest gehört hatte. Unter den darauf verzeichneten Stücken befand sich der Marsch, welcher jetzt das Finale zum zweiten Teile meiner Faust-Legende bildet. Ich hatte ihn in der Nacht vor meiner Abreise nach Ungarn geschrieben. Ein Wiener Dilettant, der die Sitten des Landes, welches ich besuchen wollte, genau kannte, war einige Tage vorher zu mir gekommen und hatte einen Band alter Melodien mitgebracht. „Wenn Sie den Ungarn gefallen wollen," sagte er, „so komponieren Sie ein Stück über eine ihrer Nationalmelodien; Sie werden sie damit entzücken und sollen mir bei der Rückkehr von ihren Eljen (Hoch!) und ihrem Beifall etwas erzählen. Hier haben Sie eine Sammlung, aus welcher Sie nur herauszugreifen brauchen." Ich befolgte den Rat und wählte das Thema von Rakoczy, über welches ich den Ihnen bekannten großen Marsch schrieb.

Kaum hatte sich in Pest die Ankündigung dieses hony Musikstückes verbreitet, als die Phantasien anfingen, auf nationale Art zu gären. Man fragte sich, wie ich dieses berühmte und sozusagen

heilige Thema behandeln würde, bei welchem seit so vielen Jahren die ungarischen Herzen höher schlagen und sich in Begeisterung für Freiheit und Ruhm entflammen. Es herrschte sogar eine gewisse Unruhe darüber, man fürchtete eine Entheiligung. Diese Unruhe war übrigens nur zu gut durch eine Menge von erbärmlichen Potpourris und Arrangements berechtigt, in welchen man Melodien, die alle Achtung verdienen, auf schreckliche Art geschändet hat. Vielleicht waren auch einige ungarische Dilettanten Zeuge der Gottlosigkeit gewesen, mit welcher in Paris bei Nationalfesten unsere unsterbliche Marseillaise in den Schlamm niedriger Musikproduktion gezogen wird!!

Schließlich kann einer von ihnen, Herr Horwath, der Chefredakteur einer ungarischen Zeitung, seine Neugierde nicht mehr bezähmen, er geht zu dem Verleger, mit welchem ich wegen der Veranstaltung des Konzertes in Verbindung stand, fragt nach der Wohnung des Kopisten, welcher die Orchesterstimmen aus meiner Partitur herauszuschreiben hat, stürzt zu diesem, verlangt mein Manuskript und liest es aufmerksam durch. Von dieser Prüfung wenig befriedigt, konnte mir Herr Horwath am folgenden Tage seine Unruhe nicht verbergen.

„Ich habe Ihre Partitur vom Rakoczy-Marsch gesehen," sagte er.

— „Nun?"

— „Nun! ich habe Angst."

— „Ach was?"

— „Sie haben unser Thema *piano* eingeführt, während wir gewohnt sind, es *fortissimo* spielen zu hören."

— „Ja, von Ihren Zigeunern. Übrigens ist das alles? Seien Sie ruhig, Sie werden ein *forte* haben, wie Sie in Ihrem Leben noch keins gehört haben. Sie haben nicht recht gelesen. Bei jedem Ding muß man an das Ende denken."[1]

Am Konzerttage indessen schnürte mir eine gewisse Angst die

---

[1] En toute chose il faut considérer la fin.
Lafontaine: Le Renard et le Bouc. (Buch III, Fabel V.)

Kehle zu, als der Augenblick kam, mit diesem Teufelsstück herauszurücken. Nach einem Trompetenmotiv, welches in demselben Rhythmus gehalten ist wie die ersten Takte der Melodie, erscheint, wie Sie sich wohl erinnern, das Thema, von Flöten und Klarinetten *piano* gespielt und von den Streichinstrumenten *pizzicato* begleitet. Bei dieser unerwarteten Einführung blieb das Publikum schweigsam und ruhig, als aber in einem langen *crescendo* Bruchstücke des Themas sich fugenartig wieder hören ließen, unterbrochen von dumpfen, einem fernen Kanonenschuß ähnlichen Schlägen der großen Trommel, fing es im Saale an, mit einem unbeschreiblichen Getöse zu gären, und in dem Augenblicke, da das entfesselte Orchester wie in einem wilden Handgemenge sein solang zurückgehaltenes *fortissimo* losließ, wurde der Saal von unerhörtem Geschrei und Getrampel erschüttert, die verhaltene Wut aller jener glühenden Seelen kam zum Ausbruche in Tönen, die mich vor Schrecken schaudern machten; ich glaubte zu fühlen, wie mein Haar sich sträubte, und von jenem verhängnisvollen Takte an mußte ich dem Schlusse meines Stückes Valet sagen, denn der Sturm im Orchester war nicht imstande, gegen den Ausbruch jenes Vulkans aufzukommen, dessen Heftigkeit durch nichts gehemmt werden konnte. Wir mußten von vorn anfangen, das kann man sich leicht denken, und das zweite Mal konnte sich das Publikum nur mit Mühe zwei bis drei Sekunden länger als das erstemal beherrschen, um einige Takte der *coda* zu hören. Herr Horwath gebärdete sich in seiner Loge wie ein Besessener; ich konnte mich nicht enthalten, zu lachen und ihm einen Blick zuzuwerfen, welcher bedeutete: „Nun! haben Sie immer noch Angst? Sind Sie mit Ihrem *forte* zufrieden?“ Ich hatte wohlgetan, die Rákóczy-iuduló (so heißt das Stück in ungarischer Sprache) an das Ende des Konzerts zu setzen, denn alles, was man nachher hätte zu Gehör bringen wollen, wäre verloren gewesen.

Nach einem derartigen Sturm war ich, man kann es glauben, heftig bewegt; ich wischte mir in einem kleinen Zimmer hinter der Bühne das Gesicht ab, als ich folgende eigentümliche Rückwirkung der Aufregung im Saal erlebte. Ich sehe plötzlich einen ärmlich gekleideten Mann mit sonderbarem Gesichtsausdruck eintreten. Sowie er mich erblickt, stürzt er auf mich zu, umarmt mich mit Wut; seine

Augen füllen sich mit Tränen, und er stößt mühsam folgende Worte hervor: „Ach! mein Herr, mein Herr ... ich Ungar ... ich armer Teufel ... spreche nicht französisch ... *un poco l'italiano.* ... Verzeihen Sie ... meine Aufregung ... oh! ich habe Ihre Kanone verstanden ... ja, ja ... die große Schlacht ... Hunde, die Deutschen!" Und indem er mit der Faust auf seine Brust schlug: „Ich trage Sie ... in meinem Herzen. ... Ha! die Franzosen ... revolutionär ... können Revolutionsmusik schreiben!"

Ich will nicht versuchen, die furchtbare Aufregung dieses Menschen, seine Tränen, sein Zähneknirschen zu beschreiben; es war beinahe erschreckend, es war erhaben!

Sie können sich wohl denken, mein lieber Humbert, daß von da an die Rákóczy-induló auf allen Programmen stand und stets die gleiche Wirkung erzielte. Ich mußte sogar, als ich abreiste, der Stadt Pest mein Manuskript lassen, welches man behalten wollte, und wovon ich einen Monat später in Breslau eine Abschrift erhielt. Der Marsch wird jetzt in Ungarn bei großen Gelegenheiten gespielt. Aber ich muß hier den Kapellmeister, Herrn Erkel, darauf aufmerksam machen, daß ich seither die Instrumentierung dieses Stückes vielfach geändert und die *coda* um etwa dreißig Takte verlängert habe, was mir deren Wirkung zu erhöhen scheint. Ich werde ihm, sobald es mir der Verleger erlaubt, die revidierte, verbesserte und vermehrte Auflage meiner Partitur zuschicken.[1] Herr

[1] (6. März 1861.) Ich habe soeben diese Partitur nach Ungarn geschickt. Ein Verein von jungen Ungarn hat mir vor einigen Wochen eine köstlich gearbeitete silberne Krone zugesandt, welche auf einem Schild mit dem Wappen der Stadt Raab (Györ) folgende Worte trägt: A Hector Berlioz, la jeunesse de Gior (An H. B., die Jugend von Raab). Dieses Geschenk war von einem Briefe begleitet, auf welchen ich antwortete:

Sehr geehrte Herren!

Ich habe Ihr schönes Geschenk und den schmeichelhaften Brief, welcher dasselbe begleitete, empfangen. Dieser Beweis der Sympathie aus einem Lande, welches ich in so lieber Erinnerung behalten habe, hat mich tief gerührt. Die Wirkung meines Werkes ist ohne Zweifel den Gefühlen zu verdanken, welche Ihr Nationalthema in Ihnen erweckt, in denen, die es (nach Ihrem poetischen Ausdruck) zum Leben führen soll, und von denen man mit Virgil sagen kann:

Erkel ist ein würdiger, ausgezeichneter Mann von großem Talent; während meines Aufenthaltes in Pest habe ich unter seiner Leitung eine Oper von ihm gehört, welche Hunyady heißt, und deren Gegenstand der Heldengeschichte Ungarns entnommen ist. Es findet sich in diesem Werk eine Menge von Dingen, welche durch ihre Ursprünglichkeit, und besonders durch die tiefe Empfindung, aus welcher sie entstanden, bemerkenswert sind. Es ist überdies eine saubere Arbeit und sehr intelligent und fein instrumentiert, womit keineswegs gesagt werden soll, daß es dieser Instrumentierung an Energie fehle. Frau Schodel, eine wirkliche lyrische Tragödin aus der Schule von Madame Branchu (eine ausgestorbene Schule, aus welcher ich keinen Nachwuchs in Ungarn zu finden erwartete), spielte und sang sehr schön die Hauptpartie. Ich muß noch in der ungarischen Truppe einen sehr verdienstlichen Tenor, namens Feredy, erwähnen. Besonders schön singt er jene nationalen Lieder und Romanzen, die den Ungarn so teuer sind, und welchen er durch seine Betonung solch eigentümlichen Reiz verleiht, daß sie, so gesungen, gewiß jedem Volke gefallen würden. Der Konzertmeister ist ein sehr talentvoller Geiger, namens Kohne, welcher sich lange in Paris aufhielt und sogar, wenn ich nicht irre, an unserem Konservatorium ausgebildet wurde. Der Chor am Nationaltheater in Pest ist sehr schwach, sowohl in Beziehung auf die Zahl als auf die Qualität und Ausbildung der Stimmen. Die ungarische Sprache ist für die Musik

---

... Furor iraque mentes
*Praecipitant, pulchrumque mori succurrit in armis.**)

Wenn Sie aber in meiner Musik auch nur einen Funken von der Begeisterung gefunden haben, welche in den edlen ungarischen Seelen brennt, muß ich mich sehr glücklich schätzen und diesen Erfolg als einen der seltensten betrachten, welche ein Künstler erringen kann.

Empfangen Sie, meine Herren, mit dem Ausdruck meiner Dankbarkeit meine herzlichen Grüße.

Ihr ganz ergebener
Hector Berlioz.

14. Februar 1861.

---

*) Äneide II, 314: Wut spornt und Erbittrung
Blindlings die Seel', und herrlich erscheint's, in den Waffen zu sterben.
(Übersetzung von J. H. Voß.)

nicht ungünstig, sie ist sogar meiner Ansicht nach viel weniger hart als das Deutsche. Das Ungarische ist doch wirklich einmal eine richtige Sprache, die keiner versteht ... ohne sie gelernt zu haben. Man darf keine Ähnlichkeiten zwischen dem Ungarischen und irgend welcher anderen bekannten Sprache suchen, man würde keine finden. Selbst einige Ausdrücke in der Musik, welche dem Italienischen entstammen und in allen europäischen Sprachen fast unverändert beibehalten wurden, werden im Ungarischen durch besondere Worte wiedergegeben, welche zusammengesetzt oder einfach, jedenfalls aber gänzlich verschieden sind. Zu diesen gehört das Wort Konzert, welches man in fast immer gleicher Gestalt im Italienischen, Spanischen, Französischen, Deutschen, Englischen, Russischen wiederfindet. Raten Sie, was aus ihm auf den ungarischen Anschlagzetteln wird? Hangverseny, nicht mehr und nicht weniger. Dieses eigentümliche Wort bedeutet buchstäblich: Zusammenwirken von Tönen.

Meine Sorgen um die Musik hinderten mich nicht, an zwei Bällen und an einem politischen Bankett, welches der ungarische Adel veranstaltete, teilzunehmen. Ich habe nie etwas von solch origineller Pracht gesehen wie jene Bälle, sowohl wegen des ungeheuren Luxus, welcher dort entfaltet wird, als wegen der malerischen, originellen Nationalkostüme und der Schönheit der stolzen Rasse der Magyaren. Die Tänze unterscheiden sich in ihrem Charakter wesentlich von denjenigen, welche im übrigen Europa bekannt sind. Unsere kalten französischen Kontretänze spielen dort nur eine ganz unbedeutende Rolle. Mazurka, Trasalgo, Keringo und Czardas herrschen fröhlich und unumschränkt. Der Czardas besonders, dieser verbesserte Import aus den ländlichen Festen, den die Bauern mit solch überströmender Freude und entzückendem Schwung tanzen, schien mir die besondere Gunst der aristokratischen Tänzer zu genießen, und zwar trotz der schüchternen Bemerkungen eines unglücklichen Kritikers, welchem es eingefallen war, die Figuren und Bewegungen des Czardas ein wenig lebhaft zu finden und dieselben, meiner Ansicht nach ungerechterweise, mit den Ausschweifungen des unaussprechlichen Tanzes[1] zu vergleichen, welchen die Pariser

[1] La danse inexprimable.

Schutzleute untersagt haben. Deshalb wurde er auch mit Gott weiß welcher Salve von Vorwürfen und so und so vielen niederschmetternden Blicken aus schönen Augen empfangen, als er nach der Veröffentlichung seines Artikels sich getraute, auf dem Ball zu erscheinen. Der Schriftsteller, obgleich ächter Ungar, wurde aus Nationalgefühl geächtet.[1] Seit achtundvierzig Stunden brüte ich diesen Kalauer. Bei dem politischen Bankett, zu welchem ich zugelassen wurde, hatte ich Gelegenheit, den berühmten Redner Deak zu sehen und zu hören, jenen ungarischen O'Connell, dessen Name in jedem Munde ist, dessen Bildnis man in jedem Hause antrifft. Gleich dem bekannten Verteidiger Irlands will Herr Deak nur stufenweise und auf gesetzlichem Wege zu den Reformen gelangen, welche seinem Lande not tun und er hat große Mühe, die bebende Ungeduld seiner Partei zu zügeln. Er sprach an jenem Abend wenig, und ich erriet den Inhalt seiner Rede aus den Worten »*Fabius cunctator!*«, welche einer meiner Nachbarn mit finsterem und unzufriedenem Aussehen vor sich hinwarf.

Man zeigte mir unter den Gästen einen jungen Mann mit sehr charakteristischem Gesicht. „Er ist ein Atlas," sagte mir Herr Horwath. „Wieso ein Atlas?" — „Ja, er ist Dichter und trägt den Namen Hugo. . . ."

Während der Tafel spielte ein kleines Orchester von schwarzen Zigeunern nach seiner Manier, das heißt auf die ursprünglichste, wildeste Art, Nationalmelodien, welche, abwechselnd mit den Ansprachen und Toasten, und von feurigen Ungarweinen gut unterstützt, das Revolutionsfieber der Eingeladenen noch steigerten.

Am folgenden Tage mußte ich von meinen ungarischen Gastgebern Abschied nehmen. Ich reiste also ab, noch bebend von so vielen verschiedenen Erregungen und voll Sympathie für diese heißblütige, ritterliche, großmütige Nation. Während meines Aufenthaltes in Pest hatte sich der Donaustrom beruhigt, jede Spur des Zornes war von seinem ehrwürdigen Antlitz verschwunden, und er erlaubte mir diesmal, ohne Hindernis stromaufwärts bis nach Wien zu fahren. Kaum war ich dort angekommen, als ich den Besuch

[1] L'écrivain hony fut honni.

des Dilettanten empfing, welcher mich durch seinen wohlmeinenden Rat veranlaßt hatte, den Rakoczy-Marsch zu schreiben. Er war von einer höchst ergötzlichen Unruhe befallen.

„Die Wirkung Ihres Stückes über das ungarische Thema hat bis hieher Widerhall gefunden," sagte er zu mir, „und ich eile, um Sie zu beschwören, mich in dieser Beziehung mit keinem Worte zu erwähnen. Wenn man in Wien wüßte, daß ich Sie auf irgend welche Art zu dieser Komposition veranlaßt habe, wäre ich sehr kompromittiert, und es könnte für mich ein Unheil daraus entstehen."

Ich versprach ihm, zu schweigen. Wenn ich jetzt seinen Namen nenne, so geschieht es, weil diese ernste Angelegenheit, wie ich denke, nun Zeit gehabt hat, einzuschlafen. Er hieß .... Doch nein, ihn zu nennen, wäre entschieden indiskret; ich habe ihm nur Angst machen wollen.

An Herrn Humbert Ferrand.

Vierter Brief.

Prag.

Ich hatte Deutschland schon nach allen Richtungen durchreist, ehe mir der Gedanke kam, Böhmen zu besuchen. Als es mir in Wien endlich einfiel, hätte ich nach dem Rat mehrerer wohlunterrichteter Personen vorsichtshalber darauf verzichten sollen. „Gehen Sie nicht nach Prag," so wurde mir gesagt, „das ist eine Pedantenstadt, wo man nur die Werke der Toten zu würdigen weiß; die Böhmen sind zwar außerordentlich musikalisch, aber nach Art der Professoren und Schulmeister; alles Neue dünkt ihnen abscheulich, und es ist anzunehmen, daß Sie an ihnen keine Freude erleben würden."

Ich hatte mich also dareingefunden, zu verzichten und diese Reise aufzugeben, als man mir eine Nummer der Prager Musikalischen Zeitung brachte, welche drei große Artikel über meine Ouvertüre zu König Lear enthielt. Ich ließ mir dieselben übersetzen und erkannte mit Freude, daß diese Besprechung anstatt der Unfreundlichkeit und Pedanterie, welche den Böhmen zugeschrieben

wurden, gerade die entgegengesetzten Eigenschaften verriet. Der Kritiker, Herr Doktor Ambros, schien mir wirkliches Verständnis mit gesundem Urteil und glänzender Phantasie zu verbinden. Ich schrieb an ihn, um ihm meinen Dank auszusprechen und meine Zweifel über die Gesinnung seiner Landsleute gegen mich zu unterbreiten. Seine Antwort zerstörte diese Zweifel vollständig und machte mir eben so viel Lust, Prag zu besuchen, als ich vorher Angst gehabt hatte, mich dort zu zeigen. Als man in Wien erfuhr, daß ich entschlossen war, hinzureisen, wurden mir die Neckereien nicht erspart. „Die Prager behaupten, Mozart entdeckt zu haben, sie schwören nur auf ihn, sie wollen nichts anderes als seine Symphonien hören, sie werden bös mit Ihnen umgehen usw.

Allein Doktor Ambros hatte mir Vertrauen eingeflößt, nichts konnte es diesmal erschüttern, und ich reiste trotz der traurigen Weissagungen der Spaßvögel ab.

Wenn man in einer fremden, fünfhundert Meilen von seinem Heim entfernten Stadt aus dem Postwagen steigt, ist es da nicht angenehm, einen unbekannten Freund zu finden, der uns an der Station erwartet und an unserem wunderbar charakteristischen Gesicht als den Erwarteten erkennt, uns entgegenkommt, uns die Hand schüttelt und in unserer Sprache ankündigt, daß alles zu unserem Empfang bereit ist? ...

Genau so ging es mir mit Doktor Ambros, als ich in Prag ankam, nur daß mein wunderbar charakteristisches Gesicht seine Wirkung vollkommen verfehlte und er mich nicht erkannte. Im Gegenteil, ich erkannte ihn. Ich bemerkte nämlich einen kleinen Mann mit lebhaftem, wohlwollendem Gesicht und hörte, wie er zu seinem Begleiter in französischer Sprache sagte: „Aber wie soll ich in diesem Gedränge Herrn Berlioz entdecken? Ich habe ihn nie gesehen!“ Und ich hatte, ich wiederhole es, die unbegreifliche Schlauheit, in ihm Herrn Ambros zu erkennen; ich näherte mich den beiden Sprechenden und sagte:

— „Da bin ich!“

— „Sie sind Herr Berlioz?“

— „Nicht mehr und nicht weniger.“

— „Guten Tag, denn! Wir freuen uns sehr, Sie endlich zu

sehen. Kommen Sie, kommen Sie, wir haben Ihnen eine Wohnung und ein Orchester vorbereitet, die beide schön warm sind. Sie werden sehr zufrieden sein. Ruhen Sie heute abend aus, morgen soll es an die Arbeit gehen."

Nachdem ich tags darauf mit den musikalischen Autoritäten der Stadt Bekanntschaft gemacht hatte, begannen wir mit den Vorbereitungen zu meinem ersten Konzert. Herr Ambros stellte mich dem Direktor des Konservatoriums, Herrn Kittl, vor, dieser führte mich bei den Gebrüdern Scraub, den Kapellmeistern des Theaters und des Domes, und bei dem Konzertmeister Mildner ein. Dann kamen die Sänger, Journalisten und Hauptdilettanten an die Reihe; als nun alle diese Besuche gemacht waren, sagte ich zu Herrn Ambros:

„Wie wäre es, wenn Sie mir jetzt die Stadt zeigten: ich erblicke einen Berg, der mit Prachtbauten buchstäblich bedeckt ist, und ich fühle, gegen meine Gewohnheit, eine außerordentliche Neugierde, dies alles in der Nähe zu sehen."

„Wir wollen hingehen," antwortete der gefällige Doktor.

Es ist vielleicht das einzige Mal, daß mich die Mühe einer solchen Besteigung nicht gereut hat (selbstverständlich mit Ausnahme des Vesuvs; den Ätna habe ich nicht gesehen). Spaß beiseite, der Aufstieg ist hart, aber welche Pracht bietet diese ununterbrochene Reihe von Tempeln, Palästen, Zinnen, Kirchtürmen, Türmchen, Säulengängen, weiten Höfen und Bogen! Welche Aussicht vom Gipfel dieses marmorbestickten Berges! Nach der einen Seite zieht sich der Wald bis zu einer ziemlich weiten Ebene hinab; nach der anderen scheinen die Häuser sich gleich einem Strome mit dampfenden Wogen in die Moldau zu stürzen, diese zieht, begleitet vom Getöse der von ihr belebten Mühlen und Werkstätten aller Art, majestätisch durch die Stadt, passiert eine Schranke, welche die böhmische Industrie ihr gesetzt hat, um ihrem Lauf an diesem Punkt eine bestimmte Richtung zu geben, läßt zwei kleine Inseln hinter sich und verliert sich in der Ferne zwischen Hügeln von rötlicher, warmer Färbung, die sie in Wellenlinien liebevoll bis zum Horizonte zu geleiten scheinen.

„Dies ist die Jägerinsel," sagte mein Führer, „wahrscheinlich so

benannt, weil man kein Wild darauf antrifft. Hinter derselben, stromaufwärts, erblicken Sie die Sophieninsel, in deren Mitte der Sophiensaal steht, in welchem Sie Ihr erstes Konzert geben werden, und welcher fast ausschließlich zu den Aufführungen eines Gesangvereins, der Sophienakademie, dient."

— „Und wer ist diese Sophie, auf deren Insel, in deren Akademie und deren Saal ich die Ehre haben werde, mein Konzert zu geben? Ist sie eine Nymphe der Moldau, die Heldin irgend eines Romans, der sich auf dieser Insel abgespielt hat, oder einfach eine Wäscherin mit roten, aufgesprungenen Händen, die, gleich einer modernen Kalypso, ihren Gesang und das Schlagen ihrer Waschbleuel ertönen ließ?"

— „Ihre letzte Vermutung ist, glaube ich, die wahrscheinlichste. Indessen sagt die Tradition nicht, daß sie aufgesprungene Hände hatte."

— „Ha, Doktor! mir scheint, Sie haben bei Sophie den Ulysses gespielt! Gibt es eine Eucharis? Nun? ich biete mich an, als Telemach auf die Insel der Kalypso zu gehen und nach Ihnen zu suchen."

Der Doktor antwortete nicht, er errötete nur, und ich sah, daß man diese Saite nicht länger berühren durfte. . . . Und so kam es, daß ich über jene Sophie, Patronin eines Gesangvereins, eines Konzertsaales und einer Insel, nichts Bestimmtes erfuhr.

In diesem lieblichen Winkel, der, mitten im rauschenden Wasser der Moldau gelegen, im Sommer mit grünem Laub umgürtet und mit Blumen bekränzt ist, verbergen sich leider, unweit vom Tempel der Harmonie, zwei oder drei von jenen abscheulichen Wirtschaften, mit Namen Tingeltangel, für welche ich nie genug Flüche gefunden habe, wo schlechte Musikanten in dicker, schlechter Luft schlechte Musik machen, wo Mädchen und Bursche von schlechtem Lebenswandel Tänze von schlechtem Geschmack aufführen, während Müßiggänger schlechten Tabak rauchen, ein kaum besseres Bier dazu trinken, und schlechte Hausfrauen mit ihren Stricknadeln und ihren bösen Zungen eifrig arbeiten. Welch bedauernswerter Gedanke, eine solche Laube von Blättern und Blumen ihrer Poesie zu berauben, ihren Duft mit solch ekelerregenden Gerüchen, ihre sanften Melodien mit solchem Lärm zu untermischen! . . . Ist nicht die Jägerinsel da,

mit ihren Schenken, ihren klappernden Mühlen und Gerbereien? und ist sie nicht in jeder Hinsicht für solche Volksbelustigungen besser geeignet? Unter uns gesagt, ich fürchte entschieden, daß Sophie aufgesprungene Hände gehabt hat. . . .

Ich kehre unvermittelt zur Musik zurück und behalte mir vor, sie zu verlassen und wieder abzuschweifen, wenn es mir einfällt. Sie beanspruchen hoffentlich nicht, lieber Freund, daß ich Ihnen über die Wandlungen der Musik in Böhmen, über die besonderen Neigungen des slavischen Geistes und die mutmaßliche Epoche, zu welcher die alten Meister dieses Landes den Gebrauch des frei auftretenden Dominantseptimenakkords gestattet haben, eine Dissertation schreibe, die mehr langweilig als gelehrt, ebenso anmaßend als nichtssagend und eher wertlos als nutzbringend wäre? Ich muß gestehen, daß ich in Beziehung auf diese hohen und ernsten Fragen von einer unheilbaren Unwissenheit bin; und selbst wenn meine Faulheit nicht so eingewurzelt wäre, wo es sich um das Studium der Geschichte oder Geschichten handelt, so würde ich gewiß lieber über die berühmte, mit Elfenbein verzierte Gitarre Forschungen anstellen, deren sich der Philosoph Koang-fu-Tse, vulgo Confucius, bediente, um das chinesische Reich zu moralisieren. Denn ich spiele auch Gitarre und habe trotzdem niemals auch nur die Bevölkerung eines Schlafzimmers von zehn Quadratfuß Umfang bekehrt; im Gegenteil. Allerdings ist meine Gitarre sehr einfach, und der Elefantenzahn hat nicht zu ihrem Schmuck beigetragen. Gleichviel, die folgende Stelle, welche ich gestern mindestens zum hundertsten Male wieder durchlas, ist ein schöner Gegenstand der Betrachtung für philosophierende Musiker (die musizierenden Philosophen rechne ich nicht; seit Leibniz hat man keine mehr gesehen). Hier folgt meine Stelle, welche ich, wie ich glaube, schon irgendwo anders veröffentlicht habe: „Da Koang-fu-Tse zufällig den Gesang Li-Po gehört hatte, dessen Alter sich nach allgemeiner Ansicht auf vierzehntausend Jahre belief (behaupten Sie nach so etwas, die Musik sei eine Modekunst), wurde er von solcher Begeisterung ergriffen, daß er sieben Tage und sieben Nächte verblieb, ohne zu essen, zu trinken und zu schlafen. Er brachte sofort seine erhabene Lehre in Worte und verbreitete dieselbe ohne Mühe, indem er die

Lehrsätze auf die Melodie von Li-Po sang, und bekehrte auf diese Weise ganz China vermittelst einer fünfseitigen, mit Elfenbein verzierten Gitarre." Da sehen Sie mein Pech. Meine Gitarre hat nicht nur fünf Saiten, wie die des Confucius; sie hat des öfteren sogar sechs, und doch habe ich, ich wiederhole es, noch nicht den geringsten Ruf eines Moralisten. Ach! wäre sie mit Elfenbein verziert gewesen! wieviele Wohltaten hätte ich da nicht ausgeteilt! wieviele Irrtümer wären da zerstört, wieviele Wahrheiten eingeprägt, welch schöne Religion gegründet worden, und wie glücklich würden wir alle zu dieser Stunde sein! Und doch — nein, es ist nicht möglich, daß ein fehlender Elfenbeinstreifen an soviel Unglück schuld ist. Er wird dazu, und in hohem Maße, beigetragen haben, daran zweifle ich nicht; aber diese Kalamitäten haben noch eine andere Ursache, welche sich meinem Scharfsinn entzieht und wahrscheinlich viel würdiger wäre, eine Reihe menschlicher Existenzen zu ihrer Entdeckung zu beanspruchen, als die Fragen bezüglich der Böhmen und des Dominantseptimenakkords.

Wie dem auch sei, wir wollen zur modernen europäischen Musik zurückkehren; diese hindert keinen Menschen, zu trinken, zu essen und zu schlafen, wie die alte chinesische Melodie, und hat dennoch ihren Wert. Das heißt, — wir wollen uns recht verstehen — sie hindert zwar weder am Trinken noch am Essen, und doch habe ich ausgezeichnete Musiker oft sagen hören, daß die Ausübung ihrer Kunst nicht einmal Trinkwasser eintrug, und daß dieser oder jener berühmte Komponist oder Instrumentalist am Verhungern war. Was das Verscheuchen des Schlafes betrifft, so haben die ältesten Kompositionen unserer alten Meister offenbar nie den geringsten Anspruch auf dieses Verdienst gemacht. Nun soll ich meine Meinung über die musikalischen Institute Prags und über Geschmack und Verständnis seiner Einwohner aussprechen. Man müßte diese schöne Hauptstadt länger bewohnt haben, als ich es getan, um sie in dieser Beziehung gründlich zu kennen; ich will indessen versuchen, meine Erinnerungen zu sammeln, und nur das sagen, was mir wahr erschien. Ich werde also folgendes besprechen:

das Theater, die Sängertruppe, das Orchester und die Chöre, welche ich dort gehört habe;

das Konservatorium, den geschickten Komponisten, welcher dasselbe leitet, die Professoren und Schüler, welche kennen zu lernen, mir vergönnt war;
den Gesangverein;
das Musikpersonal der Kathedrale;
die Militärkapellen;
die Virtuosen und Komponisten, welche nicht den vorbenannten Instituten angehören;
und endlich das Publikum.

Als ich (1845) das Theater sah, schien es mir dunkel, klein, wenig reinlich zu sein und eine schlechte Akustik zu haben. Es ist seitdem restauriert worden, ich weiß es, und sein neuer Direktor, Herr Hoffmann, macht lobenswerte Anstrengungen, um es auf eine Stufe des Gedeihens zu bringen, von welcher es unter der vorhergehenden Leitung rasch abzusinken schien. Seine Truppe war damals besser zusammengesetzt, als es die meisten Sängertruppen Deutschlands im allgemeinen sind. Der erste Tenor, der Bariton (Strackaty), die Damen Großer, Kirchberger und Frau Podhorsky, schienen mir verdienstvolle Künstler und Künstlerinnen zu sein, mit Stimmen begabt, die durch Klang und Reinheit kostbar waren, und außerdem musikalisch ... wie echte Böhmen; man kann es kaum in höherem Grade sein. Leider stand das Orchester- und Chorpersonal in einem zu genauen Verhältnis zu den beschränkten Dimensionen des Saales und schien den Direktor wegen seiner Knauserei anzuklagen. Mit einer so geringen Anzahl von Mitwirkenden ist es wirklich nicht erlaubt, sich an die Meisterwerke der klassischen Schule zu wagen; und doch tat dies das Prager Theater von Zeit zu Zeit. Dann kamen bedauernswerte Verstümmelungen vor, über welche alle Künstler jammerten. In solchem Falle waren Dekoration und Inszenierung ebenso glanzvoll und stilgerecht als die Aufführung. Ich erinnere mich, daß ich in Glucks Iphigenie auf Tauris im *Finale* des vierten Aufzuges ein Schiff gesehen habe, welches mit einer Reihe von Kanonen geschmückt war; es sollte nach Griechenland absegeln.

Das tägliche Repertoire war gewöhnlich in der Inszenierung besser bedacht und hatte nur wenig oder gar nicht unter der

Unzulänglichkeit der Stimmen und des Orchesters zu leiden; es bestand in der Tat aus kleinen, leicht aufzuführenden, aus dem Französischen übersetzten Schweinereien, welche bereits in den Tiefen der Pariser Gleichgültigkeit versunken und vom Zettel unserer Opéra-Comique schon längst verschwunden waren. Alle Direktoren sind sich gleich. Nichts kommt ihrem Scharfsinn für die Entdeckung von Plattheiten gleich, es sei denn ihr instinktiver Widerwille gegen Werke, denen man ein Streben nach Feinheit des Stiles, nach Größe und Originalität nachsagt. In dieser Beziehung zeigen sie sich in Deutschland, Italien, England und anderswo dem Publikum noch ähnlicher als das Publikum selbst. Ich nenne Frankreich nicht; man weiß, daß unsere Opernhäuser ohne Ausnahme von tüchtigen Männern geleitet werden und stets geleitet worden sind. Und wenn sich die Gelegenheit bot, zwischen zwei Erzeugnissen zu wählen, deren eines gewöhnlich und das andere vornehm war, zwischen einem schöpferischen Künstler und einem erbärmlichen Kopisten, zwischen einer kühnen Erfindung und einer vorsichtigen, albernen Plattheit, so sind diese großen Männer von ihrem ausgezeichneten Taktgefühl nie irregeleitet worden. Deshalb gehört ihnen der Ruhm! Alle Freunde der Kunst zollen ihnen gleiche Verehrung und Dankbarkeit.

Tausendmal habe ich mich gefragt, warum in fast allen Ländern die meisten Theaterdirektoren eine so ausgesprochene Vorliebe für Werke haben, welche von wirklichen Künstlern, gebildeten Menschen und selbst einem Teil des Publikums mit Beharrlichkeit als das Produkt einer ziemlich geringen Industrie betrachtet werden, als Produkte, an denen die Arbeit nicht mehr taugt als das Rohmaterial, und deren Lebensfähigkeit im allgemeinen so beschränkt ist. Es kommt nicht daher, daß Plattheiten stets einen größeren Erfolg erzielen als schöne Werke, man erlebt ja oft das Gegenteil; es kommt auch nicht daher, daß sorgfältig ausgearbeitete Kompositionen größere Ausgaben erfordern als Schundstücke, es geht ja häufig umgekehrt. Es hängt vielleicht einfach damit zusammen, daß die ersteren von allen Angestellten im Theater, vom Direktor bis zum Souffleur, Sorgfalt, Studium, Aufmerksamkeit, Geduld, und von einigen Personen sogar Intelligenz, Talent, Eingebung

erfordern, während die Werke der zweiten Gattung, da sie speziell für die Faulen, Mittelmäßigen, Oberflächlichen, Unwissenden, Dummen verfertigt sind, natürlich eine große Anzahl von Lobrednern finden. Nun liebt aber ein Direktor vor allem Sachen, die ihm rasch gute Worte und befriedigte Blicke seiner Angestellten eintragen, Sachen, welche jeder kann, ohne sie gelernt zu haben, welche keine eingebürgerte Idee, keine Gewohnheit stören, ganz gemütlich dem Laufe des Vorurteils folgen und kein Selbstbewußtsein dadurch beleidigen, daß sie Unfähigkeiten ans Licht bringen, besonders Sachen, deren Einstudierung nicht allzuviel Zeit beansprucht. Zärtlich liebt er jene Kompositionen, die sich nicht sträuben, Kompositionen, welche ihm wie gute Mädchen, ja selbst wie zu gute Mädchen, entgegenkommen.

Ferner gibt es ehrgeizige Direktoren, welche alles selbst tun wollen, und schon aus diesem Grunde allein jenen unbedachtsamen Leuten feindselig gestimmt sind, die ihnen Werke anbieten, bei deren Inszenierung die Hilfe der Autoren notwendig ist. Was diese unbescheidenen Autoren dann an Bedeutung gewinnen, büßt der Direktor an Bedeutung ein; er leidet darunter und ist entrüstet. Der Kapitän, welcher so vor seiner Mannschaft gedemütigt wird, verzeiht dem Steuermann nicht, der ihn zur Untätigkeit zwingt und ihn, ohne nur darauf zu achten, zum Rang eines Leutnants oder Unterleutnants herabgesetzt hat. Infolgedessen verflucht er Tag und Nacht, zu jeder Stunde die Unvorsichtigkeit, welche er begangen, sich in Gegenden zu wagen, deren Klippen ihm unbekannt waren, und schwört, daß er in Zukunft nur noch auf Gewässern segeln wird, die bereits in allen Richtungen durchkreuzt sind.

Man findet außerdem monomane oder — um höflicher zu sein — monophile Direktoren. Diese lieben über alles einen gewissen Gedankengang, eine gewisse Reihenfolge von Handlungen, eine gewisse geschichtliche Epoche, gewisse Irrtümer, gewisse Dekorationen, gewisse Effekte in der Inszenierung, oder eine gewisse Sängerin oder gewisse Tänzerin, oder etwas anderes. Dann müssen sie wohl oder übel ihr Steckenpferd anbringen. So z. B. der Direktor unserer Oper, Herr Duponchel, dessen Steckenpferd der Kardinal mit rotem Hut und Baldachin war, ist und bleiben wird. Opern ohne Bal-

dachin, Kardinal und roten Hut — und es gibt deren viele — haben für ihn niemals den geringsten Reiz gehabt. Und (wie ich eines Tages Herrn Méry sagen hörte), wenn der liebe Gott in einem neuen Werke eine Rolle hätte, so würde ihn Duponchel auch mit seiner Lieblingsbedeckung herausputzen wollen. Vergebens würde jener sagen: „Aber lieber Direktor, ich bin der liebe Gott, es schickt sich nicht, daß ich als Kardinal verkleidet erscheine.“ — „Verzeihen Eure Ewigkeit“, würde Duponchel erwidern, „Eure Unendlichkeit müssen unbedingt geruhen, sich in dieses schöne Kostüm zu hüllen und unter dem Baldachin zu schreiten, sonst würde meine Oper keinen Erfolg haben!“ Und der liebe Gott müßte sich darein ergeben!!! Ich spreche nicht von seiner Liebe zu den Pferden; solch eine tiefe Leidenschaft ist zu sehr der Achtung würdig.

Das alles hat keine Beziehung auf den frühern Direktor des Prager Theaters, ich habe vielleicht unrecht getan, dies nicht früher zu sagen. Er war ein ehrlicher Mann, in musikalischen Sachen, wie alle seine Kollegen, wenig bewandert, aber ausnahmsweise bei seinen Angestellten beliebt und geschätzt; diese drückten ihm lebhaft ihr Bedauern aus, als er infolge seiner schlechten finanziellen Lage die Direktion in andere Hände legen mußte. Herr Pockorny, der Direktor des Theaters an der Wien, in Wien, muß auch unter die rühmlichsten Ausnahmen gerechnet werden. Direktoren, welche für eigene Rechnung und auf eigene Gefahr ihr Unternehmen führen, sind in Deutschland selten. Ich kenne nur fünf oder sechs: es sind die von Leipzig, Prag, Wien, der vom deutschen Theater in Pest und der von Hamburg. Die andern Opernhäuser stehen fast alle unter der Leitung von Standespersonen, welche sie als Intendanten für die Rechnung ihres Fürsten verwalten. Im allgemeinen und trotz des leichten Anstrichs von aristokratischer Zurückhaltung, mit welcher mehrere von diesen Theaterleitern ihre Untergebenen behandeln, muß man zugeben, daß die Künstler diese Grafen und Barone bei weitem jenen Unternehmern vorziehen, welche sie ausbeuten. Erstere haben wenigstens oft Manieren von ausgezeichneter Höflichkeit, worauf sich die zweiten wenig zugute tun; ferner haben sie den Vorteil einer literarischen, manchmal einer musikalischen Bildung, welche bei den Unternehmern noch seltener ist. Herr

Graf von Rödern, der lange Zeit das Schicksal des Berliner Opernhauses in Händen hatte, ist davon ein Beispiel. Wohl wird man in Deutschland unter den Direktoren, mögen sie Intendanten oder Unternehmer sein, Männer antreffen, die wenig intelligent und in Sachen der Kunst außerordentlich unwissend sind, indessen glaube ich nicht, daß jemals unter ihnen Leute zu finden waren, welche man in dieser Hinsicht mit einigen französischen Direktoren der letzten dreißig Jahre vergleichen könnte. Ich möchte wetten, es habe keinen deutschen, adeligen oder nichtadeligen, Direktor gegeben, welcher die Namen Gluck und Mozart und die Titel von deren Meisterwerken nicht gekannt hätte. In Frankreich dagegen könnte man eine gute Anzahl von mehr oder weniger glaubwürdigen Ungeheuerlichkeiten dieser Art anführen. Ein Operndirektor[1] zum Beispiel, welchen Cherubini besuchte, fragte auf ziemlich schroffe Art und Weise den berühmten Komponisten (obgleich sich dieser vorgestellt hatte), *was sein Beruf sei, ob er zum Personal des Opernhauses gehöre, und ob er beim Ballett oder bei der Maschinerie beschäftigt sei.* Etwas später befand sich dieser gleiche Cherubini, welcher soeben eine neue Messe mit glänzendem Erfolg hatte aufführen lassen, eines Abends bei dem *Oberintendanten der schönen Künste;*[2] dieser machte ihm folgendes eigentümliche Kompliment: Ihre Messe ist sehr schön, lieber Cherubini; ihr Erfolg ist unbestreitbar; aber warum haben Sie sich nur auf die religiöse Musik beschränkt? *Sie hätten eine Oper schreiben sollen!*" Kann man sich die Entrüstung und Verwirrung vorstellen, in welche der Komponist von *Medea,*[3] *Der Wasserträger,*[4] *Der St. Bernhard,*[5] *Faniska,*[6] *Die Abencerragen,*[7] *Anakreon,*[8] und sovielen andern dramatischen Werken bei diesem unerwarteten Schlag geriet! Ein Direktor des Théâtre-Français[9] fragte auch eines Tages, *von wem die Komödie Der Arzt wider Willen* sei, und war beleidigt, weil der Gefragte in Lachen ausbrach, als er ihm geantwortet hatte, sie sei von Molière.

In Paris gibt es überdies irgend einen Direktor, dessen Sprech-

[1] Duplantys [2] Vicomte Sosthène de Larochefoucault.
[3] Médée. [4] Les deux Journées. [5] Le Mont Saint-Bernard.
[6] Faniska. [7] Les Abencérrages. [8] Anacréon. [9] Buloz.

zimmer schwerer zugänglich ist als dasjenige eines Ministers; wenn man ihm schreibt, antwortet er nicht und treibt die Anmaßung so weit, daß er Leute, die er notwendig braucht, wer sie auch seien, bittet, bei ihm vorsprechen zu wollen. Der Herr Direktor muß sie um eine Gefälligkeit bitten und findet es ganz natürlich, daß sie sich bemühen. Freilich, der Antworten, welche er in solchem Falle erhält, rühmt er sich nicht immer ....

Man muß indessen anerkennen, daß wir an der Spitze von gewissen Pariser Theatern Männer gehabt haben, die wirkliche Liebenswürdigkeit, Vernunft und Intelligenz mit einem unbestreitbaren literarischen Wert verbanden (ich sage nicht „musikalischen Wert", denn das hat man nie erlebt). Unter den geistreichsten, wenn auch nicht unter den glücklichsten und uneigennützigsten soll Harel erwähnt werden, der vor zwei Jahren gestorben ist, nachdem er von der Akademie den Preis für die Lobrede auf Voltaire erhalten hatte. Seine Witze genossen einen gewissen Ruf. Keiner von diesen kann sich jedoch mit dem Witze messen, welchen Frédérick Lemaître bei folgender Gelegenheit über ihn machte. Harel hatte die Leitung des Theaters von Porte-Saint-Martin. Einer von unseren hochwohlgeborenen Schriftstellern,[1] welcher sehr reich und für Kunst und Poesie sehr eingenommen war, hatte auf dieser Bühne eine Tragödie[2] aufführen lassen, für deren Inszenierung ihm bedeutende Geldopfer auferlegt worden waren. Eines Tages befand er sich gleichzeitig mit dem berühmten Schauspieler in Harels Sprechzimmer; er hatte soeben die Rechnung für Dekorationen, Kostüme, Requisiten usw., bezahlt und glaubte sich endlich erlöst, als ihm der unersättliche Direktor noch eine Rechnung über drei- oder viertausend Francs für Maschinenseilwerk vorlegte. Vergebens empörte sich Herr de C. gegen das, was er nicht ohne scheinbares Recht eine Erpressung nannte; er mußte sich dazu bequemen; er zahlte und ging entrüstet hinaus. Frédérick beobachtete schweigend diese eigentümliche Szene, dann klopfte er lebhaft dem Direktor auf die Schulter und sagte:

„Faulpelz! er hatte noch seine Uhr!"

---

[1] de Custine. [2] Beatrix Cenci.

An Herrn Humbert Ferrand.

Fünfter Brief.

Prag (Fortsetzung).

Heute fühle ich mich ernst genug aufgelegt, um Ihnen von dem Konservatorium in Prag und den Konservatorien im allgemeinen zu sprechen. Obgleich sich diese Anstalten noch in einem Zustand der Unvollkommenheit befinden, scheinen sie mir im Bereich der Musik die einzigen zu sein, bei deren Gründung die gesunde Vernunft mitsprach. Alle Konservatorien Europas werden jetzt (es war nicht immer so) von Musikern geleitet. Man muß darüber staunen und der Vorsehung dafür danken. Unter der Herrschaft jener heute weit verbreiteten Ansicht, daß die von den Regierungen mit der Lösung einer Kunstfrage betrauten Männer der betreffenden Kunst um so ferner stehen müssen, je wichtiger jene Frage und je schwieriger ihre Lösung ist, unter der Herrschaft jener Lehren, sage ich, die man als eine Ausgeburt des Wahnsinnes ansehen würde, wenn nicht das Werk des Neides so leicht darin zu erkennen wäre, muß man sich gratulieren, daß der Unterricht in den verschiedenen Zweigen der Musik besonderen Lehrern anvertraut wird, welche mehr oder weniger die Kenntnisse beherrschen, die sie verbreiten sollen. Viele Leute, besonders in Paris, werden nicht verfehlen zu sagen, dies sei ein Unglück, und man würde unendlich viel besser daran tun, Mathematiker zum Violinunterricht zu nehmen, Schriftsteller an die Spitze der Kompositionsklassen zu setzen oder Mediziner als Gesangslehrer zu wählen. Andere denken (die Akademie der schönen Künste im Institut ist dieser Ansicht), die Musik werde im allgemeinen nur von Malern, Bildhauern, Architekten und Kupferstechern richtig beherrscht, empfunden, verstanden und infolgedessen richtig beurteilt. Mehrere endlich — und diese bilden die Majorität — stellen mit rührendem Einverständnis das Prinzip auf, daß man nicht nur für den Musikunterricht und für die Leitung von Opernhäusern und Konservatorien keine Musiker nehmen soll, sondern daß auch Mathe-

matiker, Schriftsteller, Ärzte, Kupferstecher, Maler, Bildhauer und Architekten eine Rasse bilden, welche gefährlich erscheint durch ihre Intelligenz und durch ein verabscheuungswürdiges Gefühl, das ihr eigen ist, nämlich: Achtung vor Wissenschaft und Kunst. Die besten Beurteiler und Führer der musikalischen Kunst, welche auf deren Gegenwart und Zukunft den ausgezeichnetsten Einfluß haben sollen, sind nach den Vertretern jenes Prinzips diejenigen Männer, welche jeder Wissenschaft, jeder Kunst, jeder Empfindung für das Schöne, jedem Streben nach einem Ideal, jedem Werke, jedem Gedanken fremd sind, die nie etwas vollbracht haben, nichts wissen, nichts glauben, nichts lieben, nichts wollen und nichts können und diese unentbehrlichen Bedingungen der Unwissenheit, Machtlosigkeit und Gleichgültigkeit mit einer gewissen Denkfaulheit vereinen, welche an Dummheit grenzt. Man sieht es: die Anzahl der Leute, welche Interesse daran haben, diese These zu unterstützen, ist unberechenbar, und man braucht sich über die Menge der Anhänger, die sie täglich bekehren, nicht zu verwundern. Ich bin nur überrascht, daß ihr Triumph nicht vollkommener ist, und daß sie auf der ihnen geöffneten Bahn so langsam fortschreiten. Deshalb ist meine Bemerkung über die Konservatorien, welche jetzt ausschließlich Musikern überlassen sind, ganz zeitgemäß.

Mehr noch, das Konservatorium zu Prag, über welches ich hier besonders zu sprechen habe, wird von einem talentvollen Komponisten geleitet; dieser ist von Liebe zu seiner Kunst erfüllt, rührig, eifrig, unermüdlich, gelegentlich streng, mit seinem Lob verschwenderisch, wenn dasselbe verdient ist, und . . . . . jung. Das ist Herr Kittl. Man hätte leicht eine schwerfällige, durch hohes Alter berechtigte, unbedeutende Persönlichkeit finden können, denn es gibt deren in Böhmen wie anderswo, und hätte ihr zur Aufgabe machen können, die musikalische Bewegung in Prag allmählich zu lähmen. Durchaus nicht. Man hat das Gegenteil getan. Man hat den fünfunddreißigjährigen Herrn Kittl genommen, und die Musik lebt, bewegt sich und gedeiht in Prag. Offenbar waren die Mitglieder des Komitees, welches eine solche Wahl traf, von irgend einem Wahn befangen, oder aber dieses Komitee bestand ausschließlich aus Leuten von Herz und Geist.

Meiner Ansicht nach sollte ein Konservatorium der Musik dazu bestimmt sein, die Ausübung der musikalischen Kunst in allen ihren Zweigen, die dazu gehörigen Kenntnisse, die Riesenwerke, welche sie hervorgebracht hat, zu konservieren; ferner sollte eine solche Anstalt, als Führerin der fortschreitenden Bewegung, welche einer so jungen Kunst, wie die der europäischen Musik, innewohnt, das Schöne und Gute, welches uns die Vergangenheit vermacht hat, erhalten und dabei doch vorsichtig zu neuen zukünftigen Eroberungen schreiten. Ich glaube nicht, einer Regung von nationaler Parteilichkeit nachzugeben, wenn ich erkläre, daß von allen mir bekannten Konservatorien dasjenige von Paris der oben angeführten Beschreibung am nächsten steht. Gleich nach ihm kommt das Prager Konservatorium;[1] und diese Erteilung des zweiten Ranges ist für dasselbe ein schönes Lob, wenn man den gewaltigen Unterschied in Rechnung zieht, welcher zwischen den Mitteln einer Stadt wie Prag und denjenigen der Hauptstadt von Frankreich naturgemäß bestehen muß. Infolgedessen ist das Prager Konservatorium in jeder Beziehung weniger reich als das unsrige. Professoren und Schüler sind nicht so zahlreich, und die Anstrengungen der Prager Regierung zu seiner Unterstützung lassen sich mit der beständigen und energischen Hilfe nicht vergleichen, welche die Direktion der schönen Künste dem Pariser Konservatorium zuteil werden läßt; aber man macht dort gute Studien, und es herrscht in der Schule ein ausgezeichneter Geist. Von den Professoren, welche unter Herrn Kittls Leitung unterrichten, möchte ich vor allen die Herren Mildner und Gordigiani erwähnen. Ersterer, ein geschickter Violinist, welcher auch, wie ich schon sagte, das Amt eines Konzertmeisters und Sologeigers am Prager Theater versieht, hat eine bedeutende Anzahl von guten Schülern herangebildet. Letzterer genießt seit langer Zeit den Ruf eines der besten Gesangslehrer, welche Italien nach Deutschland gesandt hat; er ist außerdem verdienstvoller Komponist. Ich kenne von ihm ein *Stabat mater* mit zwei Chören in sehr schönem Stil

[1] Ich kenne noch nicht die innere Organisation des unter Fétis' geschickter Leitung stehenden Konservatoriums in Brüssel. Ich weiß nur, daß es eines der bedeutendsten ist.

und eine Oper, Consuelo, zu welcher er auch den Text geschrieben hat, und deren Musik sowohl durch natürliche Melodik bemerkenswert ist als auch durch eine vornehme Schlichtheit in der Instrumentierung, die man heute nur selten findet. Man hat manchmal, und ich glaube, mit Recht gesagt, es sei für einen Komponisten von Nutzen, singen zu können; es ist vielleicht noch notwendiger für einen Gesangslehrer, komponieren zu können. Denn gerade in der genauen Beurteilung der Eigenschaften, welche ein Komponist von dem ihn vertretenden Sänger erfordern kann und muß, wird der Gesangslehrer die sicherste Stütze finden, um die Studien seiner Schüler richtig zu leiten. Ein Gesangslehrer, der komponieren kann, wird, wenn er kein abscheulicher Pfuscher ist, nicht in die Fehler verfallen, welche heute in drei Vierteln des musikalischen Europas die Gesangskunst gänzlich zu zerstören drohen. Er wird seine Schüler nicht lehren, Rhythmus und Takt zu verachten; er wird ihnen nie erlauben, mit frecher Anmaßung Melodien nach allen Richtungen zu ändern, deren genaue Wiedergabe von dem Ausdruck des Satzes, dem Charakter der Rolle und dem Stile des Komponisten unbedingt verlangt wird; er wird nicht erlauben, daß sie sich daran gewöhnen, nur durch das persönliche Interesse für ihr Organ geleitet zu werden, wenn sie öffentlich singen; seine Schüler werden infolgedessen nicht die schönsten Werke verunstalten, um einige klanglose Töne ihrer Stimme zu vermeiden oder mit den günstigeren Tönen, welche ihnen die Natur gegeben hat, möglichst lang und in möglichst lächerlicher Weise zu prahlen. Ein solcher Lehrer wird es nicht unterlassen, seinen Schülern einen richtigen Begriff von der Gesangskunst zu geben und ihnen die feste Überzeugung beizubringen, daß dieselbe nicht darin bestehe, mit mehr oder weniger Glück sinnlose Kunststücke auszuführen, welche nicht den geringsten musikalischen Wert haben, und noch weniger darin, aus einem menschlichen Kehlkopf Töne hervorzubringen, die durch ihre Tiefe, Höhe, Stärke oder Dauer merkwürdig sind. Er wird von ihnen über jede ihrer Betonungen Rechenschaft verlangen, denn er wird ihnen klar machen, daß es ebenso störend wirkt, wenn man mit falschem Ausdruck als wenn man falsche Töne singt; daß eine zu hohe oder zu tiefe Note zwar dem Ohre weh tut, daß aber eine

Stelle, welche stark anstatt zart oder schwach anstatt energisch oder pomphaft anstatt einfach wiedergegeben wird, die Empfindung der verständnisvollen Zuhörer noch schmerzlicher berührt, dem so widersinnig ausgeführten Werke größeren Schaden tut und ganz offenbar beweist, daß der Künstler, welcher so singt, nur ein Dummkopf ist, und wäre er auch im Besitz einer bemerkenswerten Stimme und seltener Schulung. Die Schüler eines solchen Lehrers werden nicht, wie man es heute überall tut, die Geduld der Kapellmeister mißbrauchen und sie dazu zwingen, ihnen in den abgeschmacktesten rhythmischen Phantasien zu folgen, alle Augenblicke Hilfstaktteile in den Takt einzuschieben, die Hälfte eines Satzes oder selbst eines einzelnen Taktes um das dreifache zu verlangsamen, um die zweite Hälfte unsinnig zu überstürzen, mit erhobenem Arme auf den Sänger zu warten, der bis zur Atemlosigkeit seine Lieblingsnote hinausstößt: mit einem Worte, an einer Beleidigung gegen Vernunft und Kunst mitschuldig zu werden und sich zum schaudernden Sklaven einer mit despotischen Lungen bewaffneten Dummheit zu machen. Ein solcher Lehrer wird auch nicht leiden, daß seine Schüler an das Studium schöner Partituren gehen, ohne daß sie den Gegenstand der Dichtung verstehen, ihre geschichtliche Seite kennen, über die Leidenschaften, welche die Autoren in Szene setzen, nachgedacht und sich bemüht haben, deren Charakter richtig zu erfassen. Er wird sich schämen, daß ein von ihm ausgebildeter Sänger keine Achtung hat vor der Sprache, in welcher er singt, und vor den Regeln, welche sich beim Einteilen der Worte aus dem innersten Wesen von Rhythmus und Wohlklang ergeben. Außerdem wird er seinen Schülern wohl begreiflich machen, daß, wenn sie sich bei Fermaten oder anderswo herausnehmen, die vom Komponisten angegebenen Passagen zu ändern, diese Änderungen wenigstens mit der Begleitung harmonieren müssen, und daß der Virtuose, welcher seine Partie verbessert und vermehrt, nicht auf den Tönen des Quartsext-Akkords herumturnen soll, während das Orchester den Dominant-Akkord aushält, und umgekehrt.

Die Unterhaltungen, welche ich mit Herrn Gordigiani hatte, und die Methode derjenigen seiner Schüler, welche ich hörte, haben mir bewiesen, daß er ganz und gar diese Ansichten teilt.

Wie ich sogleich zeigen werde, fehlen am Pariser Konservatorium viele Klassen für besondere Lehrgegenstände; man kann sich also nicht darüber wundern, daß es sich mit dem Prager Konservatorium ebenso verhält. In der Tat ist dort der Unterricht bei weitem nicht vollständig. Es hat indessen eine genügende Anzahl von tüchtigen Schülern hervorgebracht, um jetzt schwierige Werke, wie die Beethovensche neunte Symphonie, fast ausschließlich mit eigenen Kräften befriedigend aufführen zu können. Dies ist ohne Zweifel eines der schönsten Resultate, welche Herr Kittl noch erzielt hat.

Wenn ein Konservatorium eine Anstalt ist, welche alle Teile der musikalischen Kunst und alle damit in direktem Zusammenhang stehenden Kenntnisse konservieren soll, so ist es befremdend, daß es selbst am Pariser Konservatorium noch nicht gelungen ist, ein solches Programm zu verwirklichen. Lange Zeit hindurch besaß unsere Instrumentalschule keine Klassen für das Studium der unentbehrlichsten Instrumente, wie Kontrabaß, Posaune, Trompete und Harfe. Seit einigen Jahren sind diese Lücken ausgefüllt. Es bleiben leider noch viele andere, die ich hier angeben will. Meine Bemerkungen über diesen Gegenstand werden das Entsetzen vieler Leute erregen; man wird dieselben verrückt, lächerlich, abgeschmackt finden .... wenigstens hoffe ich es. Ich habe also folgendes zu sagen:

1. Der Violinunterricht ist nicht vollständig; man lehrt den Schülern kein *Pizzicato*, was zur Folge hat, daß eine Menge Stellen, welche in schnellem Tempo auf den vier Saiten arpeggiert oder auf einer Saite mit zwei oder drei Fingern gezupft werden sollen, von den Violinisten für unmöglich erklärt und daher den Komponisten untersagt werden, obgleich diese Läufe und Arpeggien vollkommen ausführbar sind, denn die Gitarrespieler bringen sie (auf der Violine) zuwege. Wahrscheinlich wird in fünfzig Jahren irgend ein Direktor die Kühnheit so weit treiben, daß er von den Violinklassen den Unterricht im Pizzikato verlangt. Dann werden die Künstler, nun Herren über die neuen und pikanten Wirkungen, welche damit zu erzielen sind, unsere Violinisten vom vorigen Jahrhundert auslachen, die da riefen: „Achtung! jetzt kommt das C!“, und sie werden recht haben. Die Anwendung der Flageolett-Töne

wird auch nicht offiziell und vollständig studiert. Das wenige, was unsere jungen Violinisten in dieser Beziehung wissen, haben sie seit Paganinis Erscheinen allein gelernt.

2. Es ist zu bedauern, daß keine Einzelklasse für Bratsche vorhanden ist. Trotz seiner Verwandtschaft mit der Violine erfordert dieses Instrument, um gut gespielt zu werden, eigene Studien und eine beständige Übung. Ein bedauerliches, veraltetes und lächerliches Vorurteil hat bis jetzt mit der Ausführung der Bratschenpartien Violinisten zweiten oder dritten Ranges betraut. Man sagt von einem mittelmäßigen Violinisten: „Er wird einen guten Bratschisten geben". Eine solche Folgerung ist vom Standpunkte der modernen Musik falsch; denn diese läßt (wenigstens bei den großen Meistern) im Orchester keine Ausfüllstimmen zu, sondern gibt jeder Stimme, im Verhältnis zu den Wirkungen, welche sie hervorzubringen hat, ein eigenes Interesse und erkennt nicht an, daß die einen den andern gegenüber in untergeordneter Stellung seien.

3. Man hatte bis jetzt sehr unrecht gehabt, in den Klassen für Klarinette nicht das Bassetthorn zu lehren. Folge davon war jene lächerliche, unheilvolle Tatsache, daß (in Frankreich) eine Menge von Mozartschen Stücken nicht ohne Veränderung aufgeführt werden konnte. Heute hat Adolphe Sax an der Baßklarinette Verbesserungen angebracht, durch welche sie sich eignet, alles zu spielen, was für Bassetthorn geschrieben worden ist; ja noch mehr, denn ihr Umfang ist nach der Tiefe zu um eine kleine Terz größer als der des Bassetthorns; ferner hat die Baßklarinette eine Klangfarbe, welche derjenigen des Bassetthornes ähnlich, nur noch schöner ist als diese; aus allen diesen Gründen sollte in den Konservatorien die Baßklarinette gelehrt werden, gleichzeitig mit den gewöhnlichen und den kleinen Klarinetten in Es, F und hoch As.

4. Das Saxophon, ein neues Mitglied der Klarinettenfamilie, von großem Wert, wenn die Ausführenden seine Eigenschaften zur Geltung bringen können werden, muß heute im Unterricht an Konservatorien seine besondere Stelle finden, denn der Augenblick ist nicht fern, wo alle Komponisten es werden anbringen wollen.

5. Wir haben keine Klasse für die Ophikleïde, woraus folgt,

daß es unter hundert oder hundertfünfzig Individuen, welche in Paris auf diesem schwierigen Instrumente blasen, kaum drei gibt, die man in ein gut zusammengesetztes Orchester zulassen kann. Ein einziger, Herr Caussinus, ist eine bedeutende Kraft.

6. Wir haben keine Klasse für Baßtuba, ein mächtiges Instrument mit Ventilen, welches sich von der Ophikleïde durch Klang, Mechanismus und Umfang unterscheidet und in der Trompetenfamilie ganz genau dieselbe Rolle spielt wie der Kontrabaß unter den Geigen. Und doch wenden die meisten Komponisten in ihren Partituren eine Ophikleïde oder eine Baßtuba und manchmal beides an.

7. Man sollte an unserm Konservatorium auch Unterricht im Saxhorn und Cornet à piston erteilen, da beide, und besonders das letztere, jetzt allgemein gebraucht werden.

8. Der Unterricht für die ganze Familie der Schlaginstrumente fehlt; und doch: gibt es in Europa ein einziges kleines oder großes Orchester, welches nicht einen Paukenschläger hat? Nein, alle Orchester haben einen Mann, der diesen Namen trägt; aber wieviele wirkliche Paukenschläger kann man aufzählen? das heißt: *ausgebildete* Künstler, die mit allen Schwierigkeiten des Rhythmus vertraut sind, den Mechanismus ihres Instrumentes (derselbe ist nicht so einfach, als man glaubt) gründlich kennen, und deren Gehör so geübt ist, daß sie die Pauken *richtig stimmen* und selbst während der Aufführung eines Stückes, inmitten des harmonischen Orchestergetöses, *umstimmen* können? Wieviele solche Paukenschläger kann man aufzählen? Ich erkläre, daß ich außer Herrn Poussard, an der Pariser Oper, nicht mehr als drei in ganz Europa kenne. Und Sie wissen, wieviele verschiedene Orchester ich seit neun oder zehn Jahren zu sehen bekam. Die meisten Paukenschläger, welchen ich begegnet bin, konnten nicht einmal ihre Schläger halten und waren infolgedessen nicht imstande, ein wirkliches Tremolo oder einen Wirbel auszuführen. Ein Paukenschläger aber, welcher nicht in allen Tonstärken wirbeln kann, taugt nichts.

Es sollte also an Konservatorien eine Klasse für Schlaginstrumente vorhanden sein, in welcher sehr gute Musiker den Gebrauch der Pauken, des Tamburins und der Militärtrommel gründlich erlernen würden. Die heute unerträgliche Gewohnheit, welche Beethoven

und einige andere schon abgelegt haben, die Schlaginstrumente mit Nachlässigkeit oder auf eine ebenso grobe wie sinnlose Art zu behandeln, hat ohne Zweifel dazu beigetragen, eine für sie ungünstige Meinung solange aufrecht zu erhalten. Da die Komponisten sie bis jetzt nur dazu verwendet hatten, mehr oder weniger nutzlose, überflüssige oder unangenehme Geräusche hervorzubringen oder die starken Taktteile auf banale Weise zu betonen, so hatte man daraus geschlossen, sie eigneten sich nur dazu, hätten keine andere Aufgabe im Orchester zu erfüllen, keine andern Ansprüche zu erheben, und es sei infolgedessen, um darauf spielen zu können, nicht notwendig, ihren Mechanismus sorgfältig zu studieren oder musikalisch zu sein. Nun braucht man aber jetzt sehr gute Musiker, um in den modernen Kompositionen selbst gewisse Partien für Becken und große Trommel zu spielen. Und dies leitet mich in gerader Linie zur Bezeichnung einer andern Lücke, der unheilvollsten vielleicht im Unterricht aller Konservatorien, dasjenige von Paris mit eingeschlossen.

9. Es gibt keine Klasse für den Rhythmus, welche dazu bestimmt wäre, alle Schüler ohne Ausnahme, die Sänger sowohl wie die Instrumentalisten, in allen verschiedenen Schwierigkeiten der Einteilung des Taktes zu üben. Daher bei den meisten französischen und italienischen Musikern jene unerträgliche Neigung, die starken Taktteile zu betonen und alles auf eine eintönige Satzeinteilung zurückzuführen; daher würden die meisten von ihnen unmöglich in der Lage sein, Kompositionen in synkopischem Stil, wie zum Beispiel die in Spanien allgemein verbreiteten, reizenden (bei uns für bizarr erklärten) Melodien, mit einiger Feinheit herauszubringen. Die italienischen und französischen Sänger sind meilenweit davon entfernt, mit dem Rhythmus spielen zu können, und wenn sich ihnen die Gelegenheit bietet, es zu versuchen, kommen sie in solche Verlegenheit, zeigen sich so ungeschickt, so schwerfällig, daß das Resultat ihrer Anstrengung eine schlechte musikalische Wirkung, statt einer guten, ist. Daher ihr Haß gegen alles, was nicht, wie sie sagen, carré, das heißt oft platt ist. Daher der kindische, lächerliche Begriff, den sie sich von der Carrure machen, und das Erstaunen, welches ihnen alle Melodien verursachen, deren Form

und Betonung von der in Frankreich und Italien ein für allemal angenommenen Form und Betonung abweichen. Daher jene Lauheit bei den ausübenden Künstlern im allgemeinen, die gewohnt sind, durch immer vorhergesehene Takteinteilung und Betonung unterstützt und geleitet zu werden, wie die kleinen Kinder, welche noch nicht laufen können, durch die Stangen ihrer kleinen vierräderigen Halter. Die Beethovenschen Symphonien haben eine große Anzahl von unseren Pariser Instrumentalisten heftig aus diesen kindischen Gewohnheiten herausgerissen, und haben ihnen außerdem Geschmack für prickelnde und originelle Rhythmen gegeben. Es ist aber nichts derartiges versucht worden, um die Sänger aus ihrem Schlummer aufzuschrecken, das Blut in ihren Adern in Bewegung zu bringen und sie an Aufmerksamkeit, Geschicklichkeit und schnelle Bewegungen zu gewöhnen; infolgedessen dauert ihr schläfriger Zustand fort, und man wird sie, um sie daraus zu wecken, lange Zeit einer besonderen Behandlung unterwerfen müssen. Es wäre also besonders für sie von großem Vorteil, eine Klasse für Rhythmus einzurichten, aus welcher überdies eine große Anzahl von Instrumentalisten ihren Nutzen ziehen könnten.

9. Ein vollständiges Konservatorium, welches ängstlich besorgt ist, die Tradition der uns von der Vergangenheit hinterlassenen, interessanten Tatsachen und bemerkenswerten Werke zu bewahren, sollte einen Lehrstuhl für Musikgeschichte haben, welcher in der Schule die aufgeklärte Kenntnis der Kompositionen unserer Vorgänger aufrecht erhalten würde, nicht nur durch mündlichen und schriftlichen Unterricht, sondern durch darstellende, treue, sorgfältige Aufführung der schönen Werke, deren Erinnerung fortgepflanzt werden soll. Dann würde man nicht Schüler, und zwar selbst verdienstvolle Schüler, sehen, welche in Beziehung auf die herrlichsten Werke noch lebender Meister unwissend bleiben wie Hottentotten; die Geschmacksrichtung der Künstler würde, auf diese Weise erleuchtet, eine ganz andere sein, ihre Gedanken würden großartiger, erhabener werden, als sie sind, und wir würden, mit einem Worte, in der Ausübung der Musik mehr Künstler als Handwerker zählen.

An Herrn Humbert Ferrand.

Sechster Brief.

Prag (Fortsetzung und Schluß).

Es fehlt an allen bestehenden Konservatorien eine weitere Klasse; sie scheint mir von Wichtigkeit und von Tag zu Tag notwendiger: nämlich eine Klasse für Instrumentation. Dieser Zweig der Kompositionskunst hat sich seit einigen Jahren sehr entwickelt; die Resultate, welche er hervorgebracht hat, sind schön genug, um die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums auf sich zu lenken; nur allzuoft hat er aber auch dazu gedient, bei gewissen Komponisten die Armut an Gedanken zu verbergen, Energie vorzuspiegeln und Macht der Eingebung nachzuäffen, er ist selbst in den Händen von Komponisten, deren Bedeutung und Verdienst unbestreitbar ist, zu einem Vorwand geworden für unqualifizierbare Mißbräuche, ungeheuerliche Übertreibungen, lächerlichen Widersinn und Unsinn; und es läßt sich leicht denken, zu welchen Ausschweifungen das Beispiel jener Meister ihre Nachahmer führen mußte. Allein selbst diese Ausschweifungen bestätigen den geregelten und ungeregelten Gebrauch, welchen man heute von der Instrumentation macht: einen im allgemeinen blinden Gebrauch, der, wenn nicht der Zufall sein Führer ist, von der erbärmlichsten Routine geleitet wird. Denn wenn auch die meisten Komponisten die Instrumente in viel größerer Anzahl und viel häufiger anwenden, so läßt sich nicht daraus schließen, daß sie Kraft, Charakter und Wirkung aller Mitglieder der Instrumentenfamilie sowie ihre heimlichen Beziehungen zueinander besser kennen als ihre Vorgänger. Im Gegenteil; die Grundlage dieser Wissenschaft, der Umfang vieler Instrumente, ist sogar noch vielen berühmten Komponisten unbekannt. Ich habe mich davon überzeugen können, daß einer von ihnen den Umfang der Flöte nicht kannte. Von dem der Blechinstrumente im allgemeinen und der Posaunen im besonderen haben sie nur einen sehr unbestimmten Begriff; deshalb bemerkt man fast in allen modernen wie alten Partituren, mit welch vorsichtiger Zurückhaltung sich die

Komponisten in der Mittellage jener Instrumente halten und gleich sorgfältig vermeiden, sich auf denselben nach oben oder nach unten zu bewegen, aus Furcht, Grenzen zu überschreiten, die ihnen nicht genau bekannt sind, und weil sie nicht ahnen, welchen Vorteil man aus jenen tiefen und hohen Noten ziehen kann, die an beiden Enden der Skala unbenutzt bleiben. Die Instrumentation gleicht also heute einer fremden Sprache, die in die Mode gekommen wäre, und die viele Leute zu sprechen vorgäben, ohne sie gelernt zu haben, und sie daher, ohne sie zu verstehen, und mit recht vielen Fehlern sprächen.

An einem Konservatorium wäre eine solche Klasse nicht nur den Kompositionsschülern sondern auch denjenigen nützlich, welche zu Kapellmeistern bestimmt sind. Man begreift in der Tat, daß ein Kapellmeister, welcher nicht alle Mittel der Instrumentation gründlich beherrscht, keinen großen musikalischen Wert hat, und daß es für ihn eine höchst offenbare Notwendigkeit ist, wenigstens den genauen Umfang und den Mechanismus aller Instrumente ebenso gut, wenn nicht besser, zu kennen als die Musiker, welche dieselben unter seiner Leitung gebrauchen. Sonst wird er diesen nur recht schüchterne Bemerkungen machen können, namentlich wenn es sich um irgend eine wenig gebräuchliche Verbindung, um eine gewagte oder schwierige Stelle handelt, und gewisse Mitwirkende aus Faulheit oder Unfähigkeit rufen: „Das geht nicht! diese Note existiert nicht! das ist nicht spielbar!“, und andere Aphorismen, welche in solchem Falle der unwissenden Mittelmäßigkeit zu Gebote stehen. Dann kann der Dirigent antworten: „Sie irren sich, das geht ganz gut. Wenn Sie es so oder so anfangen, werden Sie diese Schwierigkeiten überwinden.“ Oder: „Es ist allerdings schwer; allein wenn es nach einigen Tagen der Übung für Sie unmöglich bleibt, wird man daraus schließen müssen, daß Sie Ihr Instrument sehr unvollkommen beherrschen, und man wird gezwungen sein, sich an einen tüchtigeren Künstler zu wenden.“ In dem umgekehrten, wie ich gestehen muß, nur allzu häufigen Falle, wo der Komponist aus Mangel an speziellen Kenntnissen die Künstler und selbst die auf ihrem Instrument am besten bewanderten Virtuosen quält, um von ihnen die Ausführung unmöglicher

Dinge zu erreichen, wird der Dirigent, seiner Sache sicher, für die Musiker gegen den Komponisten Partei ergreifen können und diesen auf die bedeutenden Irrtümer aufmerksam machen, in welche er verfallen ist. Da ich dazu geführt worden bin, von Dirigenten zu sprechen, will ich noch bemerken, daß es in einem gut organisierten Konservatorium ganz angebracht wäre, den Kompositionsschülern alles beizubringen, was sich von der schwierigen Kunst, Instrumente und Stimmen zu dirigieren, erklären läßt, damit sie bei Gelegenheit wenigstens die Aufführung ihrer eigenen Werke leiten könnten, ohne sich lächerlich zu machen und den Musikern hinderlich anstatt behilflich zu sein. Man nimmt im allgemeinen an, jeder Komponist sei ein geborener Dirigent, das heißt, er kenne, ohne sie erlernt zu haben, die Kunst ein Orchester zu dirigieren. Beethoven war ein berühmtes Beispiel von der Unrichtigkeit dieser Ansicht, und wir könnten eine große Anzahl von andern Meistern anführen, deren Kompositionen allgemeine Achtung genießen, die aber, sobald sie den Taktstock ergreifen, anstatt Takt zu schlagen, nach allen Seiten ausschlagen, weder die Taktteile noch die Nuancen im Tempo angeben können und die Musiker buchstäblich daran hindern würden, vorwärts zu gehen, wenn diese nicht recht bald die Unerfahrenheit ihres Leiters erkennen und sich entschließen würden, ihn nicht mehr anzusehen und auf das regellose Herumfuchteln seines Armes nicht acht zu geben. Die Aufgabe des Dirigenten teilt sich übrigens in zwei sehr verschiedene Teile. Der erstere (und leichtere) besteht einfach darin, die Aufführung eines Werkes zu leiten, welches die Musiker schon kennen oder (wie man am Theater sagt) schon im Griff haben. Im zweiten dagegen handelt es sich für ihn darum, eine Partitur einzustudieren, welche den Mitwirkenden unbekannt ist, den Gedanken des Komponisten ans Licht zu ziehen und klar und deutlich darzustellen, von den Musikern jene Eigenschaften der Genauigkeit, des Zusammenspiels und des Ausdrucks zu erreichen, ohne welche es keine Musik gibt; und wenn die materiellen Schwierigkeiten einmal überwunden sind, muß er die Musiker mit sich selbst identifizieren, sie mit seinem Feuer erwärmen, mit seiner Begeisterung beleben, mit einem Worte, ihnen seine Eingebung mitteilen.

Daraus geht folgendes hervor: Abgesehen von den elementaren Kenntnissen, welche sich durch Studium und Übung erwerben lassen, abgesehen von jenen Eigenschaften der Empfindung, des Instinkts, die man keinem Menschen beibringen kann, die von der Natur allein geschenkt werden und den Dirigenten zum hervorragendsten Interpreten oder zum furchtbarsten Feinde des Komponisten machen, je nachdem er mit jenen seltenen Eigenschaften begabt ist oder nicht, abgesehen von dem allem sage ich, gibt es ein Talent, das der Mann, der zugleich Dirigent, Studienleiter und Veranstalter ist, unbedingt besitzen muß: das Talent, Partitur zu lesen.

Wer sich eines Auszugs oder einfach einer ersten Violinstimme bedient, wie es noch heutzutage an manchem Orte, besonders in Frankreich, geschieht, kann vor allen Dingen die meisten Irrtümer in der Ausführung nicht bemerken; wenn er dann einen Musiker auf einen Fehler aufmerksam macht, so kann es vorkommen, daß dieser ihm antwortet: „Was wissen Sie davon? Sie haben ja meine Stimme nicht vor Augen!“ Und dies ist noch der geringste Nachteil dieses erbärmlichen Systems.[1]

Daraus schließe ich, daß man, um wirkliche und vollkommene Dirigenten heranzubilden, die Schüler durch alle Mittel mit dem Partiturenlesen vertraut machen soll, und daß diejenigen, welchen es nicht gelungen ist, diese Schwierigkeit zu überwinden, nur die Hälfte ihrer Kunst besitzen, und wenn sie auch in der Instrumentierung, ja selbst in der Komposition bewandert wären und noch dazu den Mechanismus aller Rhythmen beherrschten.

Nun muß ich Ihnen vom Prager Gesangverein erzählen. Er ist ungefähr wie alle Gesangvereine Deutschlands organisiert und besteht fast nur aus Dilettanten der mittleren Gesellschaftsklasse. Dirigent ist Herr Scraub der Jüngere. Der Chor zählt etwa neunzig Mitglieder, von welchen die meisten musikalisch sind, vom Blatt lesen können und frische, klangvolle Stimmen haben. Der Zweck dieses Vereines ist nicht, wie bei vielen andern Vereinen

[1] Als Habeneck die Konzerte im Konservatorium dirigierte, bediente er sich einfach einer ersten Violinstimme. Und seine Nachfolger haben nicht verfehlt, es ebenso zu machen.

dieſer Art, unter unbedingter Ausſchließung aller zeitgenöſſiſchen Produktionen nur die alten Werke zu ſtudieren und aufzuführen. Jene ſind nichts anders als — man verzeihe mir den Ausdruck — muſikaliſche Koterien, nichts anders als Konſiſtorien, wo man unter dem Vorwand einer wahrhaftigen oder erheuchelten Verehrung für die Toten, die Lebenden, welche man nicht kennt, ganz ſanft verleumdet, wo man gegen Baal predigt, indem man alle goldenen Kälber der Harmonie mit ihren Anbetern der Verabſcheuung weiht. In jenen Tempeln des muſikaliſchen Proteſtantismus erhält ſich in biſſiger Eiferſucht und Intoleranz ein Kultus, der nicht das Schöne, ohne Rückſicht auf ſein Alter, ſondern das Alte, ohne Rückſicht auf ſeinen Wert, zum Gegenſtand hat. Dort gibt es eine Bibel und die Werke von zwei oder drei Evangeliſten, welche die Getreuen ausſchließlich leſen und immer wieder leſen, wobei ſie gewiſſe Stellen, deren unmittelbarer und wirklicher Sinn an ſich vollkommen klar iſt, kommentieren und auf tauſend verſchiedene Arten auslegen; ſie finden einen myſtiſchen, tiefen Gedanken, wo die übrige Menſchheit nur Schrecken und Barbarei erblickt, und ſind immer bereit, „*Hosanna!*“ zu ſingen, ſelbſt dann, wenn der Gott Moſe ihnen befiehlt, „die kleinen Kinder gegen die Steine zu werfen, ihr Blut von den Hunden auflecken zu laſſen, und verbietet, daß bei dieſem Anblick eine Träne des Mitleids die Augen ſeines Volkes benetze“.

Hüten wir uns vor ſolchen Fanatikern, denn ſie könnten es fertig bringen, aus allen frommen Seelen die Achtung und Bewunderung zu vertreiben, welche den Werken der Vergangenheit gebührt.

Der Prager Geſangverein, ich wiederhole es, hat mit jenen nichts gemein, und ſein Dirigent iſt ein geiſtreicher Künſtler. Deshalb nimmt er in das muſikaliſche Heiligtum nicht nur die Modernen ſondern ſogar die Lebenden auf. Gleichzeitig mit einem Oratorio von Bach oder Händel ſtudiert er Moſes von Marx, dem gelehrten, wirklich lebendigen Berliner Kritiker und Theoretiker, oder ein Bruchſtück aus einer Oper oder einen Hymnus, welche ihres Alters wegen noch keinen Anſpruch auf akademiſche Rückſichten machen können. Als ich zum erſten Male einer Aufführung des Prager Geſangvereins beiwohnte, fiel mir ſogar eine von Herrn

Scraub komponierte, choralartige Phantasie über böhmische Nationalmelodien auf, die mich durch ihre Originalität entzückte. Solch pikante Verbindungen von Stimmen, ausgeführt mit soviel kühner Verve, soviel Schwung, sovielen unerwarteten Kontrasten, solch genauem Zusammensingen, solcher Reinheit und solch schöner Klangfarbe hatte ich bis dahin nie gehört und habe sie auch seitdem nicht wieder zu hören bekommen.

Durch die Erinnerung an die schwerfälligen Akkordfolgen, welche ich nur zu oft bei ähnlichen Gelegenheiten hatte über mich ergehen lassen müssen, wirkte dieses lebendige Werk in solcher Ausführung auf mein Ohr wie die Waldluft einer schönen Sommernacht auf die Lunge eines Gefangenen, welcher der dumpfen Atmosphäre seiner Zelle eben entflohen ist.

Der Sophienverein (so heißt, wie ich schon bemerkte, der Prager Gesangverein) veranstaltet jedes Jahr unter der Leitung der Gebrüder Scraub eine gewisse Anzahl von öffentlichen Aufführungen, bei welchen der ältere Scraub mit seinem Theaterorchester die Choristen seines Bruders unterstützt. Diese großen Aufführungen werden von langer Hand und mit vorbildlicher Sorgfalt und Geduld vorbereitet und ziehen immer eine zahlreiche Zuhörerschaft an, und zwar eine auserwählte Zuhörerschaft, für welche die Musik weder eine Zerstreuung noch eine Anstrengung ist sondern eine edle und ernste Leidenschaft, welcher sie sich hingibt mit der ganzen Kraft ihrer Intelligenz, der ganzen Empfindung, der ganzen Begeisterung ihrer Seele.

Ich habe mich dazu verpflichtet, Ihnen von der Chorschule, d. h. von dem Musikpersonal der Kathedrale, und von den Militärkapellen von Prag zu erzählen; wenn ich sie aber in meine Aufzählung einreihte, so geschah es ganz einfach, ich muß es gestehen, um diese vollständiger zu machen. Kirchenmusik! Militärmusik! diese Ausdrücke nehmen sich in einem Bericht von Beobachtungen über Musik, wie dieser hier, wunderschön aus. Es war niemals meine Absicht, in Beziehung auf diese beiden Quellen musikalischen Reichtums der Böhmen mein Versprechen zu halten, und zwar aus einem guten Grunde: Ich weiß nichts von dem, was man wissen müßte, um schicklich darüber zu sprechen. Ich habe es noch nicht über mich

gebracht, Worte aneinander zu reihen über Dinge, die ich nicht kenne. Vielleicht kommt es noch mit der Zeit und durch gute Beispiele. Einstweilen müssen Sie mir mein Schweigen verzeihen. Trotz der wiederholten Aufforderungen des Herrn Scraub habe ich während der ganzen Dauer meines Aufenthalts in Prag keinen Fuß in eine Kirche gesetzt. Und doch bin ich bekanntlich sehr fromm; also muß meine scheinbare Gleichgültigkeit in Sachen der Kirchenmusik irgend einen ernsten Grund gehabt haben, der mir entfallen ist, oder es hatte sich die Furcht vor Giguen auf der Orgel und Fugen über das Wort Amen ganz und gar meiner bemächtigt.

Um mein Schweigen über die Militärkapellen zu rechtfertigen, könnte ich folgendes anführen: An einem Festtage habe ich, und zwar von zwölf bis vier Uhr nachmittags, zugehört, wie die Kapelle des damals in Prag stehenden Regiments die Hymne spielte, welche Haydn für den Kaiser von Österreich komponiert hat. Dieses Stück ist, obgleich voll rührender und patriarchalischer Majestät, so einfach, daß ich durch Anhören desselben kaum das Verdienst der Ausführenden habe beurteilen können. Ein Orchester, das nicht imstande wäre, ein derartiges Stück erträglich aufzuführen, müßte meiner Ansicht nach aus Musikern zusammengesetzt sein, welche nicht einmal die Tonleiter kennen. Allein diese spielten rein, was besonders bei Militärkapellen außerordentlich selten vorkommt. Überdies weiß ich nicht, ob das betreffende Regiment aus Böhmen oder aus einem andern Teile des Österreichischen Kaiserreichs stammte; es wäre daher zu naiv, nach diesen Musikern eine Theorie aufzustellen, welche besser unterrichtete Leute mit den wenigen Worten lächerlich machen könnten: „Die böhmischen Musiker, von welchen Sie sprechen, sind Ungarn, Österreicher oder Mailänder."

Von den Virtuosen und Komponisten von Prag, welche weder zum Theater, noch zum Konservatorium, noch zum Gesangverein gehören, will ich Dreyschock, Pischek und den ehrwürdigen Tomaschek erwähnen. Von den beiden ersteren, welche einen europäischen Ruf genießen, habe ich schon oft zu sprechen Gelegenheit gehabt. Ich habe sie alle beide verschiedene Male in Wien, Pest, Frankfurt und an andern Orten, nur nicht in Prag, gehört. Da sie, wie es scheint, von ihren Landsleuten schlecht aufgenommen

wurden, als sie sich zum ersten Male vor ihnen hören ließen, haben Dreyschock und Pischeck beschlossen, ihr Talent nie mehr der Würdigung oder Mißbilligung der Böhmen auszusetzen. Keiner ist Prophet in seinem Vaterlande; diese Wahrheit gilt für alle Zeiten und Länder. Indessen fangen die Prager an, auf die Kunde der Bewunderung zu hören, welche unter allerlei Formen und von allen Punkten des Horizontes immer wieder zu ihnen spricht: „Dreyschock ist ein bewunderungswürdiger Klavierspieler! Pischek ist einer der ersten Sänger Europas", und sie ahnen, daß sie vielleicht doch ungerecht gegen sie gewesen sind.

Der Komponist Tomaschek ist in Böhmen und selbst in Wien, wo seine Werke hoch geschätzt werden, sehr bekannt. Da er nicht dieselben Gründe hat wie Pischek und Dreyschock, mit der Einwohnerschaft von Prag zu grollen, ist er immer bereit, ihr seine Kompositionen vorzuführen, wenn sich die Gelegenheit dazu bietet. Ich habe ein Konzert gehört, in welchem unter zweiunddreißig Nummern einunddreißig von Herrn Tomaschek waren. Darunter bezeichnete man mir im voraus — ich hätte sie ohnedies bemerkt — eine neue Komposition des Erlkönig, welche von dem Schubertschen Liede ganz verschieden ist. Jemand (es gibt Leute, die an allem zu nörgeln haben) verglich die Begleitung dieses Stückes mit der Begleitung des Schubertschen Werkes, welche so gut ausdrückt, wie das Pferd der Ballade wild dahinjagt, und behauptete, Herr Tomaschek habe die gemächliche Gangart eines Kleppers dargestellt, welchen ein Landpfarrer reitet; allein ein Kritiker, der intelligenter war als sein Nachbar und besser imstande, über die Philosophie in Sachen der Kunst zu urteilen, machte diese ironische Bemerkung zunichte, indem er sehr vernünftig antwortete: „Gerade weil das Pferd bei Schubert so hart laufen mußte, ist es lahm geworden und muß nun im Schritt geführt werden!" Tomaschek schreibt seit mindestens dreißig Jahren; der Katalog seiner Werke muß infolgedessen gewaltig sein. Nun bleibt mir noch eine liebenswürdige Virtuosin zu erwähnen, deren Talent in Deutschland allzu selten angetroffen wird und mir persönlich von großem Nutzen gewesen ist. Fräulein Claudius ist eine Harfenistin ersten Ranges, außerordentlich musikalisch und die beste Schülerin von Parish-Alvars. Die

Dame besitzt außerdem eine bemerkenswerte Stimme und singt oft mit glänzendem Erfolg die Soli im Gesangverein, welchem sie angehört.

Was soll ich Ihnen vom Publikum sagen? ... Man erzählt, daß Ludwig XIV., als er Boileau wegen seiner Verse über den Rheinübergang ein Kompliment machen wollte, zu ihm sagte: „Ich würde Sie loben, wenn Sie mich nicht so sehr gelobt hätten.“ Ich befinde mich in der gleichen Verlegenheit wie der große König; ich würde eine schöne Lobrede darüber halten, wie scharf und rasch das Prager Publikum auffaßt, wie zugänglich es allen Eindrücken ist, wenn ich von ihm nicht so gut behandelt worden wäre. Ich kann indessen sagen, denn das ist überall bekannt, daß die Böhmen im allgemeinen die besten Musiker von Europa sind, und daß aufrichtige Liebe und lebhafte Empfindung für die Musik bei ihnen in allen Klassen der Gesellschaft zu finden sind. In das Konzert, welches ich im Theater gegeben habe, kamen nicht nur Leute aus dem Stadtvolk sondern auch Bauern, da gewisse Plätze ihnen durch ihren niedrigen Preis zugänglich waren; und nach den eigentümlich naiven Ausrufen, die ihnen bei besonders überraschenden Wendungen entfuhren, habe ich beurteilen können, welches Interesse diese Zuhörer meinen musikalischen Versuchen entgegenbrachten, und wie sie vermöge ihres wohl ausgerüsteten Gedächtnisses imstande waren, Vergleichungen anzustellen zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Altem und Neuem, Gutem und Schlechtem. Sie werden nicht verlangen, lieber Freund, daß ich hier meine Ansichten über das Publikum im allgemeinen darlege; ein Buch würde nicht genügen zum eingehenden Studium jenes vielfältigen Wesens, das gerecht oder ungerecht, vernünftig oder launisch, naiv oder boshaft, schwärmerisch oder spöttisch, bald leicht hingerissen und bald widerspenstig ist und Publikum heißt. Und hätte man auch der Lösung dieser Aufgabe ein ganzes Buch gewidmet, so würde man sehr wahrscheinlich auf der letzten Seite nicht weiter sein als auf der ersten. Selbst Voltaires Ironie wurde daran zuschanden, und nachdem er gefragt hatte, wieviele Dummköpfe nötig sind, um ein Publikum zu machen, schloß er seine Laufbahn damit ab, daß er sich von diesen gleichen Dummköpfen im Théâtre-Français krönen ließ und ihre Huldigungen als ein übergroßes Glück empfand.

Wir wollen also hier kurz abbrechen und das Publikum sein lassen, was es ist, ein stets mehr oder weniger bewegtes Meer, dessen regungslose Stille aber die Künstler tausendmal mehr zu fürchten haben als seine Stürme.

Ich habe in Prag sechs Konzerte gegeben, teils im Theater, teils im Sophiensaal. Ich erinnere mich, daß ich bei dem letzten die Freude hatte, daß Liszt meine Symphonie Romeo und Julia zum ersten Male hörte. Man kannte in Prag schon mehrere Bruchstücke dieses Werkes, welches zu keiner heftigen Polemik Veranlassung gab, vielleicht weil es in Wien sehr lebhafte Diskussionen hervorgerufen hatte; denn die Rivalität dieser beiden Städte in Sachen der musikalischen Geschmacksrichtung ist eine unbestreitbare Tatsache. Die Ausführung des gesanglichen Teils war ausgezeichnet und großartig, sie wurde nur durch einen einzigen Zwischenfall gestört. Die junge Dame, welche mit dem Altsolo betraut war, hatte noch nie öffentlich gesungen. Trotz ihrer großen Schüchternheit ging alles gut, solange sie sich von einigen andern Stimmen oder von den Instrumenten unterstützt fühlte; als sie aber an die Stelle kam:

Nur der junge Romeo in schwermutvollen Träumen beklagend sein Geschick,[1]

welche ein wirkliches Solo ohne jegliche Begleitung ist, fing ihre Stimme an zu zittern und so stark zu detonieren, daß sie am Ende des Satzes, wo die Harfe mit dem E dur-Akkord einsetzt, um fünfviertel Ton tiefer als E dur gesunken und in eine unbekannte Tonart geraten war. Fräulein Claudius, welche neben meinem Pulte ihren Platz hatte, getraute sich nicht, in die Saiten ihrer Harfe zu greifen. Nach einem Augenblick des Zögerns fragte sie mich schließlich mit leiser Stimme: „Soll ich den E dur-Akkord geben?“ — „Natürlich, wir müssen doch weiter gehen.“

Und der Akkord fuhr heraus, unerbittlich, brausend und zischend, wie ein Löffel geschmolzenes Blei, das man in kaltes Wasser gießt. Die arme kleine Sängerin war einer Ohnmacht nahe, als sie sich so plötzlich auf den rechten Weg zurückgebracht fühlte, und da sie

[1] »Le jeune Roméo plaignant sa destinée.«

kein Französisch verstand, hätte ich sie mit all meiner Beredsamkeit nicht beruhigen können. Glücklicherweise gelang es ihr, noch vor dem Liede:

„Erste und unvergessene Wonne“[1]

ihre Fassung wiederzugewinnen, und sie sang die Stelle mit viel Empfindung und tadelloser Reinheit des Tones. Strakaty gab aufs beste den Pater Lorenzo. Er sang die Partie weihevoll und das Finale mit wirklicher Begeisterung. Nachdem das Publikum an jenem Tage mehrere Stücke hatte wiederholen lassen, verlangte es noch eines zum zweiten Male. Die Musiker beschworen mich, es nicht zu wiederholen. Da aber das Geschrei fortdauerte, zog Herr Mildner seine Uhr und hob sie in auffallender Weise vor sich in die Höhe. Man begriff, daß die vorgerückte Stunde dem Orchester nicht gestatten würde, bis zum Schluß des Konzertes zu bleiben, wenn das verlangte Stück zum zweiten Male aufgeführt würde; es war nämlich abends um 7 Uhr eine Vorstellung im Opernhause. Als ich am Schluß der Aufführung Liszt bat, mein Dolmetscher zu sein, um den ausgezeichneten Sängern zu danken, welche meinen Chören drei Wochen gewissenhaften Studiums gewidmet und sie dann so wacker gesungen hatten, kamen mehrere von ihnen zu ihm heran, um ihm im Namen ihrer Kollegen den entgegengesetzten Vorschlag zu machen. Nachdem sie einige Worte in deutscher Sprache gewechselt hatten, wandte sich Liszt zu mir und sagte: „Mein Auftrag ist nicht mehr derselbe. Die Herren bitten mich, dir für das Vergnügen zu danken, welches du ihnen bereitet hast, indem du die Aufführung deines Werkes ihnen anvertrautest, und dir ihre Freude darüber auszusprechen, daß sie dich befriedigt sehen.“

Dies war in der Tat für mich ein Tag, wie ich wenige in meinen Erinnerungen aufzählen kann.

Nach dem Vorbild des Banketts, bei welchem mir die Wiener Künstler und Dilettanten den goldenen Taktstock verehrten, von welchem ich Ihnen erzählt habe, fand auch hier nach dem Konzert ein Souper statt, wobei mir die Prager in liebenswürdiger Weise einen silbernen Pokal überreichten. Die meisten Künstler, Kritiker

[1] Premiers transports.

und Musikliebhaber der Stadt waren anwesend; ich hatte sogar das Vergnügen, unter den letzteren einen Landsmann zu sehen, den geistreichen, wohlwollenden Fürsten de Rohan. Liszt wurde einstimmig dazu ausersehen, an Stelle des Präsidenten das Wort zu führen, da letzterem das Französische nicht geläufig genug war. Beim ersten Toast richtete er im Namen der Versammlung eine Ansprache an mich, welche mindestens eine Viertelstunde dauerte; er sprach mit einer Wärme der Gesinnung, einem Ideenreichtum und einer Vornehmheit des Ausdruckes, um die ihn viele Redner beneiden würden, so daß ich davon tief gerührt war. Leider zeigte er sich nicht weniger tüchtig im Trinken als im Reden; es flossen aus dem von der Versammlung eingeweihten Pokal solche Fluten von Champagner, daß seine ganze Beredsamkeit darin ertrank. Belloni[1] und ich waren noch um zwei Uhr morgens in den Straßen von Prag und redeten ihm zu, das Tageslicht abzuwarten für ein Pistolenduell auf zwei Schritt Abstand, welches er unbedingt mit einem Böhmen ausfechten wollte, weil dieser besser getrunken hatte als er. Als der Tag herankam, waren wir nicht ohne Sorge um Liszt, dessen Konzert auf zwölf Uhr mittags angesetzt war. Um halb zwölf schlief er noch; er wird endlich geweckt, steigt in den Wagen, kommt im Konzertsaal an, wird beim Eintreten mit einer dreifachen Salve von Applaus empfangen und spielt, wie er, glaube ich, in seinem Leben noch nicht gespielt hatte.

Es lebt ein Gott für die ..... Pianisten. Leben Sie wohl, lieber Ferrand, Sie werden sich, wie ich fürchte, nicht über die Kürze meiner Briefe beklagen. Und doch habe ich noch nicht ganz gesagt, wie sehr ich mich nach Prag und nach dessen Einwohnern zurücksehne. Aber Sie wissen ja, daß ich für die Musik eine ernste Leidenschaft habe, und können danach beurteilen, ob ich die Böhmen liebe. *O Praga! quando te aspiciam!*

---

[1] Sekretär von Liszt.

LIV.

Konzert in Breslau. — Meine Legende *Fausts Verdammung*. — Das Textbuch. — Die deutschen patriotischen Kritiker. — Aufführung von *Fausts Verdammung* in Paris. — Ich entschließe mich, nach Rußland zu reisen. — Güte meiner Freunde.

In meinen vorhergehenden Briefen an Herrn Ferrand habe ich nichts von meiner Reise nach Breslau gesagt. Ich weiß nicht, warum ich unterlassen habe, sie zu erwähnen, denn mein Aufenthalt in der Hauptstadt von Schlesien war mir nützlich und angenehm zugleich. Mehrere Personen, unter andern Herr Koettlitz, ein junger Künstler von großem Verdienst, Herr Dr. Naumann, ein hervorragender Arzt und verständnisvoller Musikliebhaber, und der berühmte Organist Hesse leisteten mir mit Warmherzigkeit ihren Beistand, durch welchen es mir gelang, im Hörsal der Universität (Aula Leopoldina) mit einem in jeder Beziehung ausgezeichneten Ergebnis ein Konzert zu veranstalten. Von den benachbarten Gütern und Marktflecken waren Zuhörer nach Breslau geeilt; ich machte eine viel höhere Einnahme als gewöhnlich in deutschen Städten, und meine Kompositionen fanden beim Publikum die glänzendste Aufnahme.

Ich war um so glücklicher darüber, als ich am Tage nach meiner Ankunft einer musikalischen Aufführung beigewohnt hatte, während welcher das Publikum keinen einzigen Augenblick aus seiner Zurückhaltung herausgekommen war, und ich gesehen hatte, wie selbst nach der Aufführung von Wunderwerken, wie der Cmoll-Symphonie von Beethoven, das tiefste Schweigen herrschte. Ich wunderte mich über diese Kälte, von welcher ich allerdings nie anderswo ein Beispiel gesehen hatte, und sprach mich gegen eine solche Art, Beethoven aufzunehmen, lebhaft aus. Da sagte mir eine Dame, die selbst auf ihre Art für den großen Meister sehr begeistert war: „Sie irren sich, das Publikum bewundert dieses Meisterwerk, so sehr man es bewundern kann, und wenn man nicht Beifall klatscht, so tut man dies *aus Achtung*.“ Dieser Ausdruck, welcher in Paris und überall, wo das schändliche Treiben

der Claque besteht, einen tiefen Sinn haben würde, verursachte mir, wie ich gestehen muß, lebhafte Unruhen. Ich war in großer Angst, geachtet zu werden. Glücklicherweise kam es nicht so, und am Tage meines Konzertes glaubte das Publikum, auf dessen Achtung ich wahrscheinlich noch keinen genügenden Anspruch hatte, mich auf jene gewöhnliche Weise behandeln zu müssen, welche in ganz Europa für beliebte Künstler üblich ist, und man applaudierte mir auf die respektwidrigste Art.

Während dieser Reise durch Österreich, Ungarn, Böhmen und Schlesien begann ich mit der Komposition meiner Legende Faust, über deren Plan ich schon seit langer Zeit nachgrübelte. Sobald ich mich entschlossen hatte, damit ans Werk zu gehen, mußte ich es auch über mich nehmen, fast den ganzen Text dazu selbst zu schreiben; die Bruchstücke aus der französischen Übertragung des Goetheschen Faust von Gérard de Nerval, welche ich schon zwanzig Jahre früher in Musik gesetzt hatte und mit einigen Änderungen in meine neue Partitur aufzunehmen gedachte, und zwei oder drei andere Szenen, welche Herr Gandonnière vor meiner Abreise von Paris nach meiner Angabe geschrieben hatte, bildeten zusammen nicht einmal den sechsten Teil des Werkes.

Als ich nun in meinem alten deutschen Postwagen dahinrollte, versuchte ich zu meiner Musik die nötigen Verse zu machen. Ich begann mit Fausts „Beschwörung der Natur", wobei ich das Meisterwerk Goethes weder zu übersetzen noch nachzuahmen versuchte sondern lediglich auf mich wirken ließ, in dem Bestreben, seinen musikalischen Gehalt auszuziehen. Und ich schrieb dieses Stück, welches mir Hoffnung auf ein Gelingen der übrigen Teile gab:

„Natur, du mächt'ge, ew'ge und allgewalt'ge,
Die einzig du gewährest Rast meinem steten Schmerz,
Lieg' ich dir an der Brust, fühl' mein Elend ich minder,
Neu erfaßt mich das Leben, kräftigen Wollens Macht.
Ja, wild heule, Orkan! und kracht, ihr Riesenwälder!
Stürz' ein, du starrer Fels! Du Sturm, laß deine Wogen brausen!
Freudig eint sich mein Ruf eures Tosens Gewalt!
O Wald, o Fels, o Strom, euch bet' ich staunend an!

Funkelndes Sternenheer, empor zu dir schwingt sich mein Wunsch,
Das bange Sehnen einer Seele, die lechzt nach dem Glück, das sie floh."[1]

Einmal im Zuge, machte ich, wie mir die musikalischen Gedanken kamen, gleich die fehlenden Verse dazu und schrieb meine Partitur mit einer Leichtigkeit, wie ich sie bei meinen andern Werken sehr selten empfunden habe. Ich schrieb daran, wann und wo ich konnte, im Wagen, im Eisenbahnzuge, auf dem Dampfer und selbst in den Städten, trotz der verschiedenartigen Sorgen, welche mir die Veranstaltung meiner Konzerte auferlegte. So schrieb ich in einem Gasthause in Passau an der bayrischen Grenze die Einleitung:

„Der Winter floh, der holde Lenz ist da!"[2]

in Wien schrieb ich die Szene am Elbestrand, die Arie des Mephistopheles:

„Sieh, diese Rosen!"[3]

und das Ballett der Sylphen. Ich habe gesagt, wie und bei welcher Gelegenheit ich gleichfalls in Wien und in einer Nacht den Marsch über das ungarische Rakoczy-Thema machte. Die außergewöhnliche Wirkung, welche er in Pest hervorbrachte, bestimmte mich dazu, ihn in meine Partitur des Faust aufzunehmen, und ich erlaubte mir deshalb, den Helden am Anfang der Handlung nach Ungarn zu versetzen, wo er auf einer Ebene sich in Träumereien ergeht und ein ungarisches Heer vorüberziehen sieht. Ein deutscher

---

1 »Nature immense, impénétrable et fière!
Toi seule donnes trève à mon ennui sans fin!
Sur ton sein tout-puissant, je sens moins ma misère,
Je retrouve ma force et je crois vivre enfin.
Oui, soufflez, ouragans; criez, forêts profondes,
Croulez, rochers, torrents, précipitez vos ondes!
A vos bruits souverains, ma voix aime à s'unir.
Forêts, rochers, torrents, je vous adore! mondes
Qui scintillez, vers vous s'élance le désir
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée
D'un bonheur qui la fuit.«

2 Le vieil hiver a fait place au printemps.

3 Voici des roses.

Kritiker hat es sehr sonderbar gefunden, daß ich Faust an einem solchen Orte reisen lasse. Ich sehe nicht ein, warum ich davor hätte zurückschrecken sollen, und ich würde nicht gezögert haben, ihn auch sonst überall hinzuführen, wenn daraus irgend welcher Vorteil für meine Partitur entstanden wäre. Ich hatte mich nicht dazu verpflichtet, Goethes Plan zu folgen, und man kann einer Persönlichkeit wie Faust die abenteuerlichsten Reisen zuschreiben, ohne im geringsten gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstoßen. Andere deutsche Kritiker nahmen später dieses Thema wieder auf und griffen mich mit noch größerer Heftigkeit an, wegen der Änderungen, welche ich in meinem Textbuch an Worten und Plan des Goetheschen Faust vorgenommen hatte (als ob es keinen andern Faust gäbe als den Faust von Goethe,[1] und als ob man eine solche Dichtung in ihrem ganzen Umfang, und ohne die Szenenfolge zu ändern, in Musik setzen könne); ich beging die Dummheit, ihnen in dem Vorwort zu Fausts Verdammung zu antworten. Ich habe mich oft gefragt, warum dieselben Kritiker mir keinen Vorwurf gemacht haben wegen des Textes zu meiner Symphonie Romeo und Julia, der mit der unsterblichen Tragödie wenig Ähnlichkeit hat. Das kommt wahrscheinlich daher, daß Shakespeare kein Deutscher ist. Patriotismus! Fetischismus! Kretinismus!

Eines Abends, als ich mich in Pest verirrt hatte, schrieb ich beim Scheine einer Gaslaterne den[2] Refrain für Chor zu dem Bauerntanz.

In Prag stand ich in der Nacht auf, um einen Gesang zu schreiben, weil ich vor Angst zitterte, ihn zu vergessen, den Gesang der Engel in „Margaretens Verklärung“:

„Steig auf zu Gott, kindliche Seele,
Die aus Liebe fehlend litt!“[3]

In Breslau machte ich Text und Musik zu dem lateinischen Studentenlied:

»*Jam nox stellata velamina pandit.*«

---

[1] Den Faust von Marlow z. B. und die Oper von Spohr, welche beide dem Faust von Goethe nicht ähnlich sind.

[2] La Ronde des Paysans.

[3] Remonte au ciel, âme naïve que l'amour égara.

Nach meiner Rückkehr nach Frankreich, als ich einige Tage auf dem Landgute des Herrn Baron von Montville, bei Rouen, zubrachte, komponierte ich dort das große Terzett:

Dein himmlisch Bild, du hehrer, lichter Engel.[1]

Das übrige ist in Paris geschrieben worden, doch immer, wie es der Augenblick gerade eingab, zu Hause, im Café, im Tuilerien-Garten, ja selbst auf einem Prellstein auf dem Boulevard du Temple. Ich suchte die Gedanken nicht, ich ließ sie kommen, und sie stellten sich ein in einer ganz unerwarteten Reihenfolge. Als endlich die Partitur vollständig entworfen war, machte ich mich daran, das Ganze zu bearbeiten, an den verschiedenen Teilen zu feilen, sie zu verbinden, sie ineinanderzufügen, mit der ganzen Zähigkeit und Geduld, deren ich fähig bin; ferner die Instrumentierung zu beenden, welche nur hier und da angedeutet war. Ich betrachte dieses Werk als eines der besten, welche ich hervorgebracht habe; bis jetzt scheint das Publikum diese Ansicht zu teilen.

Das Werk geschrieben zu haben war nichts, ich mußte es zu Gehör bringen; und da begannen für mich die Enttäuschungen und Widerwärtigkeiten. Das Abschreiben der Orchester- und Singstimmen kostete mich eine ungeheure Summe; dann kamen die zahlreichen Proben, welche ich mit den Mitwirkenden vornahm, und der unerhörte Preis von sechszehnhundert Francs, welchen ich für die Opéra-Comique, den einzigen Saal, der mir damals zur Verfügung stand, zu bezahlen hatte; dies alles verwickelte mich in ein Unternehmen, welches meinen Ruin herbeiführen mußte. Allein ich ging meinen Weg immer fort, unterstützt von einer scheinbar richtigen Überlegung, die jeder an meiner Stelle angestellt hätte. „Als ich Romeo und Julia zum ersten Male im Konservatorium aufführen ließ," sagte ich zu mir selbst, „war das Publikum so begierig, das Werk zu hören, daß man Billette für den Korridor machen mußte, um, nachdem der Saal voll war, der übrigen Menge Plätze zu verschaffen; und trotz der ungeheuren Kosten der Aufführung blieb mir ein kleiner Überschuß. Seit dieser Zeit ist mein

[1] Ange adoré dont la céleste image. — Berlioz zitiert den Text des Duetts. Das Terzett beginnt etwas später. (Anm. d. Übers.)

Name in der öffentlichen Meinung bedeutender geworden, der Widerhall meiner Erfolge im Ausland verleiht ihm überdies in Frankreich eine Autorität, die er vorher nicht besaß; der Stoff von Faust ist ebenso berühmt wie derjenige von Romeo; man glaubt im allgemeinen, daß er mir gut liege und ich ihn gut behandelt haben müsse. Alles gibt mir also zu hoffen, daß man sehr neugierig sein wird, dieses neue Werk zu hören, welches großartiger angelegt und im Ton abwechslungsreicher ist als die vorhergehenden, und daß die mir dadurch verursachten Kosten wenigstens gedeckt werden ....“ Illusion! Seit der ersten Aufführung von Romeo und Julia waren Jahre vergangen, in welchen die Gleichgültigkeit des Pariser Publikums für alles, was Kunst und Literatur betrifft, unglaubliche Fortschritte gemacht hatte. Schon zu dieser Zeit hatte es zu wenig Interesse, besonders für ein musikalisches Werk, um sich am hellen Tag (ich konnte meine Konzerte nicht abends geben) im Saal der Opéra-Comique einzusperren, der überdies von der eleganten Welt nicht besucht wird. Es war Ende November (1846), der Schnee fiel, es war abscheuliches Wetter; ich hatte für die Partie der Margarete keine Mode-Sängerin; Roger, welcher den Faust sang, und Hermann Léon, der mit der Rolle des Mephistopheles betraut war, hörte man alle Tage in demselben Theater, auch waren sie nicht fashionable. Die Folge davon war, daß ich Faust zweimal vor einem halbgefüllten Saal gab. Das vornehme Publikum von Paris, das ins Konzert geht und im Rufe steht, sich mit Musik zu beschäftigen, blieb ruhig zu Hause und kümmerte sich ebensowenig um meine Partitur, als ob ich der unbekannteste Schüler des Konservatoriums gewesen wäre; und es waren bei diesen beiden Aufführungen nicht mehr Leute in der Opéra-Comique anwesend, als bei einer Aufführung der geringsten Oper ihres Repertoires.

Nichts hat mich in meiner Künstlerlaufbahn so tief gekränkt, wie diese unerwartete Gleichgültigkeit. Die Entdeckung war schmerzlich, aber wenigstens nützlich, insofern als ich daraus etwas lernte, und es ist seitdem nicht mehr vorgekommen, daß ich für den Glauben an die Liebe des Pariser Publikums für meine Musik auch nur zwanzig Francs aufs Spiel gesetzt habe. Ich

hoffe auch, daß es in Zukunft nicht mehr vorkommen wird,[1] und sollte ich auch hundert Jahre alt werden. Ich war ruiniert; ich schuldete eine ungeheure Summe, die ich nicht hatte. Nach zwei Tagen unbeschreiblicher moralischer Leiden erblickte ich in einer Reise nach Rußland das Mittel, mich aus der Verlegenheit zu ziehen. Allein zu diesem Unternehmen brauchte ich Geld, und um so mehr Geld, als ich, wenn ich Paris verließ, nicht die geringste Schuld dort hinterlassen wollte. Nun entsprang für mich aus diesem schwierigen Umstand recht wohltuender Trost, den mir die Herzlichkeit meiner Freunde brachte. Sobald man erfuhr, daß ich gezwungen sei, nach Petersburg zu reisen, um zu versuchen, die durch die Aufführung meines letzten Werkes in Paris erlittenen Verluste wieder einzubringen, wurde mir von allen Seiten Hilfe angeboten. Herr Bertin ließ mir durch die Kasse des Journal des Débats tausend Francs vorstrecken; von meinen Freunden liehen mir die einen fünfhundert, andere sechs- oder siebenhundert Francs; ein junger Deutscher, Herr Friedland, den ich auf meiner letzten Reise durch Böhmen in Prag kennen gelernt hatte, streckte mir zwölfhundert Francs vor; Sax tat dasselbe, trotz seiner eigenen Verlegenheiten; der Buchhändler Hetzel endlich, welcher seither eine sehr ehrenwerte Rolle in der republikanischen Regierung gespielt hat und damals einfach ein Bekannter von mir war, sagte zu mir, als er mich zufällig in einem Kaffeehaus traf:

— „Sie gehen nach Rußland?"

— „Ja . . ."

— „Das ist eine sehr kostspielige Reise, besonders im Winter; wenn Sie eine Tausend Francs-Note brauchen, so gestatten Sie mir, sie Ihnen anzubieten! . . ."

Ich nahm es ebenso freimütig an, wie der ausgezeichnete Hetzel

---

[1] Ich habe es nicht über mich gebracht; nachdem ich die Kindheit Christi geschrieben hatte, konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, dieses Werk in Paris hören zu lassen; der Erfolg war spontan und sehr groß; er stellte sogar meine früheren Werke in den Schatten. Ich habe auch im Saal Herz mehrere Konzerte gegeben, welche, anstatt mich wie die Faust-Aufführung zu ruinieren, mir einige Tausend Francs eintrugen (1858).

es mir anbot, und so konnte ich allem nachkommen und den Tag meiner Abreise bestimmen.

Ich glaube schon erwähnt zu haben, doch scheue ich mich nicht, es zu wiederholen, daß ich zwar in meinem Leben vielen Schurken und vielen Lumpen begegnet bin, daß ich aber auf der andern Seite ganz besonders begünstigt worden bin, und daß wenige Künstler so viele Gutherzigkeit und großmütige Ergebenheit gefunden haben wie ich.

Liebe ausgezeichnete Menschen, die ihr ohne Zweifel euer edles Betragen mir gegenüber längst vergessen habt, laßt mich euch hier daran erinnern, euch herzlich dafür danken, euch die Hand drücken und sagen, mit welch innerer Befriedigung ich in Erkenntlichkeit an euch denke!!!

LV.

Reise nach Rußland.

Der preußische Kondukteur. — Herr Nernst. — Die Schlitten. — Der Schnee. — Dummheit der Raben. — Die Grafen Wielhorski. — General Lwoff. — Mein erstes Konzert. — Die Kaiserin. — Ich werde reich. — Reise nach Moskau. — Lächerliches Hindernis. — Der Großmarschall. — Die jungen Melomanen. — Die Kanonen des Kremls.

Um Konzerte wie die meinigen mit Erfolg in Petersburg geben zu können, muß man die Fastenzeit wählen, die den ganzen Monat März umfaßt, und während welcher die Theater geschlossen sind. Ich reiste also am 14. Februar 1847 von Paris ab. Sechs Zoll hoch lag dort der Schnee, und bis St. Petersburg, wo ich vierzehn Tage später ankam, verlor ich ihn keinen Augenblick aus dem Auge. In Belgien war sogar so viel Schnee gefallen, daß der Eisenbahnzug, in welchem ich mich befand, mehrere Stunden lang in Tirlemont bleiben mußte, während Arbeiter das Geleise freimachten. Man kann beurteilen, was ich in der Woche darauf, als ich auf die andere Seite des Niemen gelangt war, von der Kälte zu leiden hatte.

LIV.

Konzert in Breslau. — Meine Legende Fausts Verdammung. — Das Textbuch. — Die deutschen patriotischen Kritiker. — Aufführung von Fausts Verdammung in Paris. — Ich entschließe mich, nach Rußland zu reisen. — Güte meiner Freunde.

In meinen vorhergehenden Briefen an Herrn Ferrand habe ich nichts von meiner Reise nach Breslau gesagt. Ich weiß nicht, warum ich unterlassen habe, sie zu erwähnen, denn mein Aufenthalt in der Hauptstadt von Schlesien war mir nützlich und angenehm zugleich. Mehrere Personen, unter andern Herr Koettlitz, ein junger Künstler von großem Verdienst, Herr Dr. Naumann, ein hervorragender Arzt und verständnisvoller Musikliebhaber, und der berühmte Organist Hesse leisteten mir mit Warmherzigkeit ihren Beistand, durch welchen es mir gelang, im Hörsal der Universität (Aula Leopoldina) mit einem in jeder Beziehung ausgezeichneten Ergebnis ein Konzert zu veranstalten. Von den benachbarten Gütern und Marktflecken waren Zuhörer nach Breslau geeilt; ich machte eine viel höhere Einnahme als gewöhnlich in deutschen Städten, und meine Kompositionen fanden beim Publikum die glänzendste Aufnahme.

Ich war um so glücklicher darüber, als ich am Tage nach meiner Ankunft einer musikalischen Aufführung beigewohnt hatte, während welcher das Publikum keinen einzigen Augenblick aus seiner Zurückhaltung herausgekommen war, und ich gesehen hatte, wie selbst nach der Aufführung von Wunderwerken, wie der Cmoll-Symphonie von Beethoven, das tiefste Schweigen herrschte. Ich wunderte mich über diese Kälte, von welcher ich allerdings nie anderswo ein Beispiel gesehen hatte, und sprach mich gegen eine solche Art, Beethoven aufzunehmen, lebhaft aus. Da sagte mir eine Dame, die selbst auf ihre Art für den großen Meister sehr begeistert war: „Sie irren sich, das Publikum bewundert dieses Meisterwerk, so sehr man es bewundern kann, und wenn man nicht Beifall klatscht, so tut man dies aus Achtung.“ Dieser Ausdruck, welcher in Paris und überall, wo das schändliche Treiben

der Claque besteht, einen tiefen Sinn haben würde, verursachte mir, wie ich gestehen muß, lebhafte Unruhen. Ich war in großer Angst, geachtet zu werden. Glücklicherweise kam es nicht so, und am Tage meines Konzertes glaubte das Publikum, auf dessen Achtung ich wahrscheinlich noch keinen genügenden Anspruch hatte, mich auf jene gewöhnliche Weise behandeln zu müssen, welche in ganz Europa für beliebte Künstler üblich ist, und man applaudierte mir auf die respektwidrigste Art.

Während dieser Reise durch Österreich, Ungarn, Böhmen und Schlesien begann ich mit der Komposition meiner Legende Faust, über deren Plan ich schon seit langer Zeit nachgrübelte. Sobald ich mich entschlossen hatte, damit ans Werk zu gehen, mußte ich es auch über mich nehmen, fast den ganzen Text dazu selbst zu schreiben; die Bruchstücke aus der französischen Übertragung des Goetheschen Faust von Gérard de Nerval, welche ich schon zwanzig Jahre früher in Musik gesetzt hatte und mit einigen Änderungen in meine neue Partitur aufzunehmen gedachte, und zwei oder drei andere Szenen, welche Herr Gandonnière vor meiner Abreise von Paris nach meiner Angabe geschrieben hatte, bildeten zusammen nicht einmal den sechsten Teil des Werkes.

Als ich nun in meinem alten deutschen Postwagen dahinrollte, versuchte ich zu meiner Musik die nötigen Verse zu machen. Ich begann mit Fausts „Beschwörung der Natur", wobei ich das Meisterwerk Goethes weder zu übersetzen noch nachzuahmen versuchte sondern lediglich auf mich wirken ließ, in dem Bestreben, seinen musikalischen Gehalt auszuziehen. Und ich schrieb dieses Stück, welches mir Hoffnung auf ein Gelingen der übrigen Teile gab:

„Natur, du mächt'ge, ew'ge und allgewalt'ge,
Die einzig du gewährest Rast meinem steten Schmerz,
Lieg' ich dir an der Brust, fühl' mein Elend ich minder,
Neu erfaßt mich das Leben, kräftigen Wollens Macht.
Ja, wild heule, Orkan! und kracht, ihr Riesenwälder!
Stürz' ein, du starrer Fels! Du Sturm, laß deine Wogen brausen!
Freudig eint sich mein Ruf eures Tosens Gewalt!
O Wald, o Fels, o Strom, euch bet' ich staunend an!

Funkelndes Sternenheer, empor zu dir schwingt sich mein Wunsch,
Das bange Sehnen einer Seele, die lechzt nach dem Glück, das sie floh."[1]

Einmal im Zuge, machte ich, wie mir die musikalischen Gedanken kamen, gleich die fehlenden Verse dazu und schrieb meine Partitur mit einer Leichtigkeit, wie ich sie bei meinen andern Werken sehr selten empfunden habe. Ich schrieb daran, wann und wo ich konnte, im Wagen, im Eisenbahnzuge, auf dem Dampfer und selbst in den Städten, trotz der verschiedenartigen Sorgen, welche mir die Veranstaltung meiner Konzerte auferlegte. So schrieb ich in einem Gasthause in Passau an der bayrischen Grenze die Einleitung:

„Der Winter floh, der holde Lenz ist da!"[2]

in Wien schrieb ich die Szene am Elbestrand, die Arie des Mephistopheles:

„Sieh, diese Rosen!"[3]

und das Ballett der Sylphen. Ich habe gesagt, wie und bei welcher Gelegenheit ich gleichfalls in Wien und in einer Nacht den Marsch über das ungarische Rakoczy-Thema machte. Die außergewöhnliche Wirkung, welche er in Pest hervorbrachte, bestimmte mich dazu, ihn in meine Partitur des Faust aufzunehmen, und ich erlaubte mir deshalb, den Helden am Anfang der Handlung nach Ungarn zu versetzen, wo er auf einer Ebene sich in Träumereien ergeht und ein ungarisches Heer vorüberziehen sieht. Ein deutscher

---

1 »Nature immense, impénétrable et fière!
Toi seule donnes trève à mon ennui sans fin!
Sur ton sein tout-puissant, je sens moins ma misère,
Je retrouve ma force et je crois vivre enfin.
Oui, soufflez, ouragans; criez, forêts profondes,
Croulez, rochers, torrents, précipitez vos ondes!
A vos bruits souverains, ma voix aime à s'unir.
Forêts, rochers, torrents, je vous adore! mondes
Qui scintillez, vers vous s'élance le désir
D'un cœur trop vaste et d'une âme altérée
D'un bonheur qui la fuit.«

2 Le vieil hiver a fait place au printemps.

3 Voici des roses.

Kritiker hat es sehr sonderbar gefunden, daß ich Faust an einem solchen Orte reisen lasse. Ich sehe nicht ein, warum ich davor hätte zurückschrecken sollen, und ich würde nicht gezögert haben, ihn auch sonst überall hinzuführen, wenn daraus irgend welcher Vorteil für meine Partitur entstanden wäre. Ich hatte mich nicht dazu verpflichtet, Goethes Plan zu folgen, und man kann einer Persönlichkeit wie Faust die abenteuerlichsten Reisen zuschreiben, ohne im geringsten gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstoßen. Andere deutsche Kritiker nahmen später dieses Thema wieder auf und griffen mich mit noch größerer Heftigkeit an, wegen der Änderungen, welche ich in meinem Textbuch an Worten und Plan des Goetheschen Faust vorgenommen hatte (als ob es keinen andern Faust gäbe als den Faust von Goethe,[1] und als ob man eine solche Dichtung in ihrem ganzen Umfang, und ohne die Szenenfolge zu ändern, in Musik setzen könne); ich beging die Dummheit, ihnen in dem Vorwort zu Fausts Verdammung zu antworten. Ich habe mich oft gefragt, warum dieselben Kritiker mir keinen Vorwurf gemacht haben wegen des Textes zu meiner Symphonie Romeo und Julia, der mit der unsterblichen Tragödie wenig Ähnlichkeit hat. Das kommt wahrscheinlich daher, daß Shakespeare kein Deutscher ist. Patriotismus! Fetischismus! Kretinismus!

Eines Abends, als ich mich in Pest verirrt hatte, schrieb ich beim Scheine einer Gaslaterne den[2] Refrain für Chor zu dem Bauerntanz.

In Prag stand ich in der Nacht auf, um einen Gesang zu schreiben, weil ich vor Angst zitterte, ihn zu vergessen, den Gesang der Engel in „Margaretens Verklärung“:

„Steig auf zu Gott, kindliche Seele,
Die aus Liebe fehlend litt!“[3]

In Breslau machte ich Text und Musik zu dem lateinischen Studentenlied:

»*Jam nox stellata velamina pandit.*«

---

[1] Den Faust von Marlow z. B. und die Oper von Spohr, welche beide dem Faust von Goethe nicht ähnlich sind.

[2] La Ronde des Paysans.

[3] Remonte au ciel, âme naïve que l'amour égara.

Nach meiner Rückkehr nach Frankreich, als ich einige Tage auf dem Landgute des Herrn Baron von Montville, bei Rouen, zubrachte, komponierte ich dort das große Terzett:

Dein himmlisch Bild, du hehrer, lichter Engel.[1]

Das übrige ist in Paris geschrieben worden, doch immer, wie es der Augenblick gerade eingab, zu Hause, im Café, im Tuilerien-Garten, ja selbst auf einem Prellstein auf dem Boulevard du Temple. Ich suchte die Gedanken nicht, ich ließ sie kommen, und sie stellten sich ein in einer ganz unerwarteten Reihenfolge. Als endlich die Partitur vollständig entworfen war, machte ich mich daran, das Ganze zu bearbeiten, an den verschiedenen Teilen zu feilen, sie zu verbinden, sie ineinanderzufügen, mit der ganzen Zähigkeit und Geduld, deren ich fähig bin; ferner die Instrumentierung zu beenden, welche nur hier und da angedeutet war. Ich betrachte dieses Werk als eines der besten, welche ich hervorgebracht habe; bis jetzt scheint das Publikum diese Ansicht zu teilen.

Das Werk geschrieben zu haben war nichts, ich mußte es zu Gehör bringen; und da begannen für mich die Enttäuschungen und Widerwärtigkeiten. Das Abschreiben der Orchester- und Singstimmen kostete mich eine ungeheure Summe; dann kamen die zahlreichen Proben, welche ich mit den Mitwirkenden vornahm, und der unerhörte Preis von sechszehnhundert Francs, welchen ich für die Opéra-Comique, den einzigen Saal, der mir damals zur Verfügung stand, zu bezahlen hatte; dies alles verwickelte mich in ein Unternehmen, welches meinen Ruin herbeiführen mußte. Allein ich ging meinen Weg immer fort, unterstützt von einer scheinbar richtigen Überlegung, die jeder an meiner Stelle angestellt hätte. „Als ich Romeo und Julia zum ersten Male im Konservatorium aufführen ließ," sagte ich zu mir selbst, „war das Publikum so begierig, das Werk zu hören, daß man Billette für den Korridor machen mußte, um, nachdem der Saal voll war, der übrigen Menge Plätze zu verschaffen; und trotz der ungeheuren Kosten der Aufführung blieb mir ein kleiner Überschuß. Seit dieser Zeit ist mein

[1] Ange adoré dont la céleste image. — Berlioz zitiert den Text des Duetts. Das Terzett beginnt etwas später. (Anm. d. Übers.)

Name in der öffentlichen Meinung bedeutender geworden, der Widerhall meiner Erfolge im Ausland verleiht ihm überdies in Frankreich eine Autorität, die er vorher nicht besaß; der Stoff von Faust ist ebenso berühmt wie derjenige von Romeo; man glaubt im allgemeinen, daß er mir gut liege und ich ihn gut behandelt haben müsse. Alles gibt mir also zu hoffen, daß man sehr neugierig sein wird, dieses neue Werk zu hören, welches großartiger angelegt und im Ton abwechslungsreicher ist als die vorhergehenden, und daß die mir dadurch verursachten Kosten wenigstens gedeckt werden ....“ Illusion! Seit der ersten Aufführung von Romeo und Julia waren Jahre vergangen, in welchen die Gleichgültigkeit des Pariser Publikums für alles, was Kunst und Literatur betrifft, unglaubliche Fortschritte gemacht hatte. Schon zu dieser Zeit hatte es zu wenig Interesse, besonders für ein musikalisches Werk, um sich am hellen Tag (ich konnte meine Konzerte nicht abends geben) im Saal der Opéra-Comique einzusperren, der überdies von der eleganten Welt nicht besucht wird. Es war Ende November (1846), der Schnee fiel, es war abscheuliches Wetter; ich hatte für die Partie der Margarete keine Mode-Sängerin; Roger, welcher den Faust sang, und Hermann Léon, der mit der Rolle des Mephistopheles betraut war, hörte man alle Tage in demselben Theater, auch waren sie nicht fashionable. Die Folge davon war, daß ich Faust zweimal vor einem halbgefüllten Saal gab. Das vornehme Publikum von Paris, das ins Konzert geht und im Rufe steht, sich mit Musik zu beschäftigen, blieb ruhig zu Hause und kümmerte sich ebensowenig um meine Partitur, als ob ich der unbekannteste Schüler des Konservatoriums gewesen wäre; und es waren bei diesen beiden Aufführungen nicht mehr Leute in der Opéra-Comique anwesend, als bei einer Aufführung der geringsten Oper ihres Repertoires.

Nichts hat mich in meiner Künstlerlaufbahn so tief gekränkt, wie diese unerwartete Gleichgültigkeit. Die Entdeckung war schmerzlich, aber wenigstens nützlich, insofern als ich daraus etwas lernte, und es ist seitdem nicht mehr vorgekommen, daß ich für den Glauben an die Liebe des Pariser Publikums für meine Musik auch nur zwanzig Francs aufs Spiel gesetzt habe. Ich

hoffe auch, daß es in Zukunft nicht mehr vorkommen wird,[1] und sollte ich auch hundert Jahre alt werden. Ich war ruiniert; ich schuldete eine ungeheure Summe, die ich nicht hatte. Nach zwei Tagen unbeschreiblicher moralischer Leiden erblickte ich in einer Reise nach Rußland das Mittel, mich aus der Verlegenheit zu ziehen. Allein zu diesem Unternehmen brauchte ich Geld, und um so mehr Geld, als ich, wenn ich Paris verließ, nicht die geringste Schuld dort hinterlassen wollte. Nun entsprang für mich aus diesem schwierigen Umstand recht wohltuender Trost, den mir die Herzlichkeit meiner Freunde brachte. Sobald man erfuhr, daß ich gezwungen sei, nach Petersburg zu reisen, um zu versuchen, die durch die Aufführung meines letzten Werkes in Paris erlittenen Verluste wieder einzubringen, wurde mir von allen Seiten Hilfe angeboten. Herr Bertin ließ mir durch die Kasse des Journal des Débats tausend Francs vorstrecken; von meinen Freunden liehen mir die einen fünfhundert, andere sechs- oder siebenhundert Francs; ein junger Deutscher, Herr Friedland, den ich auf meiner letzten Reise durch Böhmen in Prag kennen gelernt hatte, streckte mir zwölfhundert Francs vor; Sax tat dasselbe, trotz seiner eigenen Verlegenheiten; der Buchhändler Hetzel endlich, welcher seither eine sehr ehrenwerte Rolle in der republikanischen Regierung gespielt hat und damals einfach ein Bekannter von mir war, sagte zu mir, als er mich zufällig in einem Kaffeehaus traf:

— „Sie gehen nach Rußland?"

— „Ja . . ."

— „Das ist eine sehr kostspielige Reise, besonders im Winter; wenn Sie eine Tausend Francs-Note brauchen, so gestatten Sie mir, sie Ihnen anzubieten! . . ."

Ich nahm es ebenso freimütig an, wie der ausgezeichnete Hetzel

---

[1] Ich habe es nicht über mich gebracht; nachdem ich die Kindheit Christi geschrieben hatte, konnte ich der Versuchung nicht widerstehen, dieses Werk in Paris hören zu lassen; der Erfolg war spontan und sehr groß; er stellte sogar meine früheren Werke in den Schatten. Ich habe auch im Saal Herz mehrere Konzerte gegeben, welche, anstatt mich wie die Faust-Aufführung zu ruinieren, mir einige Tausend Francs eintrugen (1858).

es mir anbot, und so konnte ich allem nachkommen und den Tag meiner Abreise bestimmen.

Ich glaube schon erwähnt zu haben, doch scheue ich mich nicht, es zu wiederholen, daß ich zwar in meinem Leben vielen Schurken und vielen Lumpen begegnet bin, daß ich aber auf der andern Seite ganz besonders begünstigt worden bin, und daß wenige Künstler so viele Gutherzigkeit und großmütige Ergebenheit gefunden haben wie ich.

Liebe ausgezeichnete Menschen, die ihr ohne Zweifel euer edles Betragen mir gegenüber längst vergessen habt, laßt mich euch hier daran erinnern, euch herzlich dafür danken, euch die Hand drücken und sagen, mit welch innerer Befriedigung ich in Erkenntlichkeit an euch denke!!!

LV.

Reise nach Rußland.

Der preußische Kondukteur. — Herr Nernst. — Die Schlitten. — Der Schnee. — Dummheit der Raben. — Die Grafen Wielhorski. — General Lwoff. — Mein erstes Konzert. — Die Kaiserin. — Ich werde reich. — Reise nach Moskau. — Lächerliches Hindernis. — Der Großmarschall. — Die jungen Melomanen. — Die Kanonen des Kremls.

Um Konzerte wie die meinigen mit Erfolg in Petersburg geben zu können, muß man die Fastenzeit wählen, die den ganzen Monat März umfaßt, und während welcher die Theater geschlossen sind. Ich reiste also am 14. Februar 1847 von Paris ab. Sechs Zoll hoch lag dort der Schnee, und bis St. Petersburg, wo ich vierzehn Tage später ankam, verlor ich ihn keinen Augenblick aus dem Auge. In Belgien war sogar so viel Schnee gefallen, daß der Eisenbahnzug, in welchem ich mich befand, mehrere Stunden lang in Tirlemont bleiben mußte, während Arbeiter das Geleise freimachten. Man kann beurteilen, was ich in der Woche darauf, als ich auf die andere Seite des Niemen gelangt war, von der Kälte zu leiden hatte.

Ich hielt mich nur wenige Stunden in Berlin auf, wo ich den König von Preußen um einen Empfehlungsbrief an seine Schwester, die Kaiserin von Rußland, bat; mit seiner gewöhnlichen Güte sandte ihn mir der König sofort.

Während ich im Postwagen von Berlin nach Tilsit fuhr, hatte ich das Unglück, daß der Kondukteur ein Musikschwärmer war, der mich während der ganzen Zeit, welche ich neben ihm in seinem Wagen zubrachte, sehr quälte. Kaum hatte dieser Mensch auf seinem Verzeichnis der Reisenden meinen Namen gelesen, als er den Plan machte, mich unterwegs auszubeuten, und zwar folgendermaßen. Er hatte eine Wut, Polkas und Walzer für das Klavier zu komponieren. Infolgedessen machte er, und manchmal recht lange, auf den Poststationen Halt, und während man ihn damit beschäftigt glaubte, mit dem Direktor seine Rechnungen auszuziehen, benutzte er die Zeit, um Notenlinien auszuziehen, auf welche er die Tanzmelodie schrieb, die er während der letzten drei Stunden zwischen den Zähnen gepfiffen hatte. Darauf stieg er wieder in den Wagen, geruhte das Zeichen zur Abfahrt zu geben und legte mir sogleich seine Polka oder seinen Walzer mit einem Bleistift vor, damit ich den Baß und die Harmonie dazu schreibe. War nun der Baß geschrieben, so gab es Kommentare ohne Ende, ein Fragen nach dem warum und wie, ein Erstaunen, ein Entzücken, welches mich das erste Mal sehr belustigt hatte; beim zweiten und dritten Male aber verfluchte ich von ganzem Herzen das wenige, was mein biederer Schaffner von Musik und vom Französischen verstand. In Frankreich wäre mir ein solcher Unfall nicht begegnet! Bei meiner Ankunft in Tilsit fragte ich nach dem Postmeister, Herrn Nernst; ich werde bald sagen, durch welchen Zufall ich seinen Namen kannte und auf sein Wohlwollen rechnete. Man zeigt mir sein Bureau, ich trete ein und sehe einen dicken Mann mit einer Tuchmütze auf dem Kopf, dessen strenges Gesicht jedoch Klugheit und Güte verriet. Er saß auf einem hohen Stuhl, den er bei meinem Eintritt nicht verließ.

„Herr Nernst?“, sagte ich grüßend.

— „Der bin ich; mit wem habe ich die Ehre zu sprechen?“

— „Mit Hector Berlioz.“

— „Ah! sonst nichts!“ ruft er aus, indem er von seinem Sitze in die Höhe fährt und mit beiden Füßen auf den Boden springt, so daß er nun, die Mütze in der Hand, vor mir steht.

Und der biedere Mann überhäufte mich sogleich mit Höflichkeiten und Zuvorkommenheiten, die er verdoppelte, als ich ihm mitgeteilt hatte, auf wessen Empfehlung ich mich vorstellte.

„Wenn Sie durch Tilsit kommen“, hatte mir in Paris einer meiner Freunde gesagt, „so verfehlen Sie nicht, nach dem Postmeister Herrn Nernst zu fragen; er ist ein ausgezeichneter Mann, überdies gebildet und gelehrt, und kann Ihnen sehr nützlich sein.“

Der Freund, welcher mir am Vorabend meiner Abreise, an einer Straßenecke, wo ich ihm um elf Uhr begegnet war, diese Empfehlung gab, war H. de Balzac, welcher kurz vorher selbst die Reise nach Rußland gemacht hatte. Als er erfuhr, daß ich nach Petersburg reiste, um dort Konzerte zu geben, hatte mir Balzac sehr ernstlich gesagt: „Sie werden mit hundertfünfzigtausend Francs zurückkommen; ich kenne das Land, es ist nicht möglich, daß Sie weniger von dort mitbringen.“ Dieser große Geist hatte die Schwäche, daß er überall Reichtümer zu erwerben sah: Reichtümer, die ihm so gesichert vorkamen, daß er sehr gern einen Bankier gebeten hätte, sie ihm zu diskontieren. Er träumte nur von Millionen, und die zahllosen Enttäuschungen, welche er sein Leben lang in dieser Beziehung erlitten hat, waren nicht imstande, ihm über dieses beständige Trugbild die Augen zu öffnen. Ich lächelte, als er das zukünftige Ergebnis meiner Reise so hoch schätzte, als bezweifelte ich nicht, daß er recht habe. Wenn meine Konzerte in St. Petersburg und Moskau mir auch mehr eintrugen, als ich erhofft hatte, so wird man bald sehen, daß es mir doch möglich war, aus Rußland viel weniger zurückzubringen als die von Balzac prophezeiten hundertfünfzigtausend Francs.

Dieser seltene Schriftsteller, dieser unvergleichliche Anatom des Herzens unserer damaligen französischen Gesellschaft, war, wie man sich wohl denken kann, für Herrn Nernst und mich ein ergiebiges Thema der Unterhaltung. Herr Nernst teilte mir über Balzac, über seine Hoffnungen auf eine Heirat und seine zarten Beziehungen in Galizien Einzelheiten mit, die mich lebhaft interessierten. Er

gehört übrigens zu der kleinen Anzahl von Ausländern, welchen es gegeben ist, Balzac mit Leidenschaft zu bewundern, denn er kennt die französische Sprache so gut, daß er ihre Prosa verstehen kann. Nach meiner Rückkehr nach Frankreich erzählte ich in meiner Familie diese Episode aus meiner Reise, und ich erinnere mich, daß bei den Worten: „Sonst nichts!“ welche Herrn Nernst entfuhren, als er meinen Namen hörte, mein Vater laut auflachte. Und doch war er damals schon recht schwach, recht leidend und recht traurig. Aber der naive Stolz, den er trotz all seiner Philosophie bei diesem originellen Beweis der Berühmtheit seines Sohnes empfand, verriet sich, fast wider seinen Willen, auf diese Weise.

— „Sonst nichts“ wiederholte er und lachte noch mehr. „Es war in Tilsit, sagst du?“

— „Ja, am Niemen, an der äußersten Grenze von Preußen.“

— „Sonst nichts.“

Und er fing von neuem an zu lachen.

Nachdem ich in Tilsit einige Stunden der Ruhe auf diese Weise verbracht hatte, unternahm ich, ausgerüstet mit Ratschlägen von Herrn Nernst und erwärmt durch einige Gläser eines ausgezeichneten Curaçao, den er mir unermüdlich anbot, den mühsamsten Teil der Reise. Ein Postwagen brachte mich bis nach Tauroggen an der russischen Grenze; da mußte ich mich in einen eisernen Schlitten einsperren, den ich vor Petersburg nicht mehr verlassen sollte, und in welchem ich während vier harten Tagen und ebensovielen schrecklichen Nächten Qualen erleiden sollte, deren Möglichkeit ich nicht ahnte.

In diesem metallenen, hermetisch verschlossenen Kasten, in welchen der Schneestaub dennoch eindringt, so daß er einem das Gesicht mit Weiß bedeckt, wird man in der Tat fast unaufhörlich heftig geschüttelt, wie die Bleikörner in einer Flasche, die gereinigt werden soll. Daher eine Menge Quetschungen am Kopf und an den Gliedern, dadurch verursacht, daß man alle Augenblicke gegen die Wände des Schlittens geschleudert wird. Überdies leidet man an Übelkeit und fühlt ein Unbehagen, das ich wegen seiner Ähnlichkeit mit der Seekrankheit wohl mit dem Namen Schneekrankheit bezeichnen darf.

In unserem mäßigen Klima glaubt man im allgemeinen, daß die russischen Schlitten, von schnellen Pferden dahingezogen, auf dem Schnee gleiten, wie sie es auf dem Eis eines Sees tun würden; man macht sich infolgedessen von dieser Art zu reisen ein entzückendes Bild. Nun, ich will die Wahrheit darüber sagen: Wenn man das Glück hat, auf einem Stück ebener Erde zu fahren, welches mit frisch gefallenem oder überall gleichmäßig verwehtem Schnee bedeckt ist, läuft der Schlitten allerdings rasch und in vollkommen wagerechter Stellung. Auf einer Strecke von hundert Meilen aber trifft man keine zwei Meilen solchen Weges an. Die ganze übrige Fläche ist aufgewühlt; die Bauernwagen, welche zu dieser Jahreszeit bedeutende Massen von Holz auf Schlitten transportieren, haben darin kleine Quertäler gegraben, so daß sie einem sturmbewegten Meere gleicht, dessen Wogen in der Kälte erstarrt wären. Die Zwischenräume, welche diese Schneewellen trennen, bilden wirkliche tiefe Gräben, in welche der Schlitten, nachdem er zuerst mit Mühe den Gipfel der Welle erklommen hat, plötzlich wieder hineinfällt, mit einer Wucht und einem Getöse, die dem Insassen das Gehirn erschüttern können, besonders in der Nacht, wenn er einen Augenblick eingeschlummert und nicht mehr auf diese schrecklichen Stöße gefaßt ist. Wenn die Wogen gleichmäßiger und niedriger sind, kann der Schlitten über sie hinweggleiten, indem er sich, wie ein Boot auf dem Meere, regelmäßig auf- und abwiegt. Daher die Übelkeit und auch das Erbrechen, wovon ich gesprochen habe. Ich sage nichts von der Kälte, welche gegen Mitternacht unerträglich wird, trotz der Pelzsäcke, Mäntel und Felle, welche den Reisenden bedecken, und obgleich der Schlitten mit Heu angefüllt ist. Man hat dann das Gefühl, daß der ganze Körper von tausend Nadeln gestochen wird, und, was man auch sagen mag, man zittert fast ebensosehr aus Furcht zu Tod zu frieren als vor Kälte.

Wenn an gewissen Tagen die Sonne leuchtete, und ich diese öde und blendende Wüste mit einem Blick umfassen konnte, mußte ich an den nur allzu berühmten Rückzug unseres armen, verstümmelten, blutenden Heeres denken: ich glaubte unsere unglücklichen Soldaten zu sehen, die ohne Kleider, ohne Schuhe, ohne Brot, ohne Branntwein, geistig und körperlich entkräftet, in den meisten

Fällen verwundet, sich am Tage wie Gespenster dahinschleppten, in der Nacht wie Leichen auf dem Schnee lagen, obdachlos, bei einer noch fürchterlicheren Kälte als die, welche mich erschreckte. Und ich fragte mich, wie es möglich war, daß ein einziger von ihnen solchen Leiden widerstand und lebend aus dieser eisigen Hölle herauskam ..... Der Mensch muß ein wunderbar zähes Leben haben.

Dann lachte ich über die Dummheit der hungrigen Raben; sie folgten mit matten Flügeln meinem Schlitten, flogen von Zeit zu Zeit auf die Straße nieder, um sich am Pferdemist satt zu fressen, dann legten sie sich auf den Leib und wärmten, so gut und schlecht es ging, ihre halberstarrten Füße; und wenn sie einige Stunden lang gegen Süden geflogen wären, hätten sie ohne Anstrengung mildes Klima, fruchtbare Felder und reichliches Futter gefunden. Sollte der Rabenseele das Vaterland teuer sein? Wenn man überhaupt, wie unsere Soldaten sagten, eine solche Gegend Vaterland nennen kann.

Vierzehn Tage nach meiner Abreise von Paris kam ich endlich, vor Kälte ganz zusammengeschrumpft, eines Sonntags abends in der stolzen Metropole des Nordens, St. Petersburg, an. Nach dem, was man mir in Frankreich über die strengen Vorschriften der kaiserlichen Polizei gesagt hatte, war ich darauf gefaßt, daß meine Notenpakete auf mindestens eine Woche konfisziert würden; sie waren an der Grenze kaum geöffnet worden. Im Gegenteil, man fragte mich auf dem Polizeibureau nicht einmal nach ihrem Inhalt, und ich konnte sie sofort ins Hotel mitnehmen. Dies war, ich muß es gestehen, eine angenehme Überraschung.

Kaum eine Stunde, nachdem ich mich in einem warmen Zimmer eingerichtet hatte, kam ein sehr liebenswürdiger und verständnisvoller Musikliebhaber, welcher mir einige Jahre zuvor in Paris begegnet war, Herr von Lenz (Siehe in meinem Buch „Abendunterhaltungen im Orchester“ meine Analyse seines Werkes über Beethoven), und hieß mich willkommen.

— „Ich komme eben vom Grafen Michael Wielhorski“, sagte er zu mir, „wir haben vorhin erfahren, daß Sie angekommen sind. Heute abend findet bei ihm eine große Soiree statt, alle musikali-

schen Autoritäten von Petersburg werden dort versammelt sein, und der Graf schickt mich, um Ihnen zu sagen, daß er entzückt sein wird, Sie bei sich zu sehen."

— „Aber wie kann man schon wissen, daß ich hier bin?"

— „Nun ..... man weiß es eben ..... kommen Sie, kommen Sie."

Ich nahm mir nur Zeit, mein Gesicht aufzutauen, mich zu rasieren und umzuziehen, und folgte meinem freundlichen Einführenden zum Grafen Wielhorski.

Ich sollte sagen zu den Grafen, denn es sind zwei Brüder, welche beide gleich intelligent sind, die Musik mit gleicher Wärme verehren und zusammenwohnen. Ihr Haus ist in St. Petersburg ein kleines Ministerium der schönen Künste; dies verdanken die Grafen Wielhorski der Autorität, welche ihnen ihr mit Recht berühmter Geschmack gibt, dem Einfluß, welchen sie durch ihren großen Reichtum und ihre zahlreichen Beziehungen ausüben, und endlich ihrer offiziellen Stellung am Hofe des Kaisers und der Kaiserin.

Ihr Empfang war reizend liebenswürdig; in einigen Stunden wurde ich durch sie den bedeutendsten Persönlichkeiten, den Künstlern, den Schriftstellern vorgestellt, welche sich in ihrem Salon befanden. Dort machte ich gleich die Bekanntschaft des vortrefflichen Heinrich Romberg, damals Kapellmeister am italienischen Theater, der von jenem Augenblicke an mit unvergleichlicher Freundlichkeit die Stelle eines musikalischen Führers durch Petersburg und eines Regisseurs meines mitwirkenden Personals vertrat. Der Tag meines ersten Konzerts wurde am selben Abend von dem kaiserlichen Intendanten, General Guédéonoff, bestimmt, man wählte dazu den Versammlungssaal des Adels, besprach den Preis der Plätze und setzte ihn auf drei Silberrubel (12 Francs) an, und so gelangte ich, kaum vier Stunden nach meiner Ankunft, *in medias res*. Romberg holte mich am folgenden Tage ab, und ich fing an, mit ihm in der Stadt herumzulaufen, um die Hauptkünstler, deren Mitwirkung für mich nötig war, zu besuchen und zu engagieren. Mein Orchester war bald zusammengesetzt. Der General Lwoff, Adjutant des Kaisers und Dirigent der Hofkapelle, ein Komponist und Künstler von höchst

seltenem Verdienst, hatte mir von Anbeginn Beweise der aufrichtigsten musikalischen Brüderschaft gegeben; mit seiner Hilfe gelang es uns auch bald, einen bedeutenden, aus guten Elementen bestehenden Chor zusammenzubringen. Es fehlten mir nur noch zwei Solisten, ein Baß und ein Tenor für die zwei ersten Teile des Faust, welche ich auf das Programm gesetzt hatte. Versing, der Bassist des deutschen Theaters, übernahm die Rolle des Mephistopheles, und Ricciardi, ein italienischer Tenor, den ich früher in Paris gekannt hatte, nahm die des Faust an, nur mußte er französisch singen, während Mephistopheles deutsch sang. Aber das russische Publikum, welches mit beiden Sprachen gleich vertraut ist, fand sich ganz gut mit dieser Eigentümlichkeit ab. Für die Choristen, welche in deutscher Sprache sangen, mußte der ganze Text mit russischen Buchstaben, den einzigen, welche sie kannten, abgeschrieben werden. Ferner erklärte Romberg gleich bei der ersten Probe, die deutsche Übersetzung meines Faust, welche ich mit großem Kostenaufwand in Paris hatte machen lassen, sei abscheulich und so schlecht in der Betonung der Silben, daß sie unbedingt nicht gesungen werden könne. Damit mein Konzert nicht aufgeschoben werden müsse, beeilte er sich, die gröbsten Fehler dieses schlechten Textes zu verbessern; einige Wochen später mußte ich mich aber dazu entschließen, einen neuen Übersetzer zu suchen, und hatte das Glück, Herrn Minzlaff zu finden, der sich als intelligenter Musiker seiner Aufgabe in vollendeter Weise entledigte und mir aus der Verlegenheit half. Mein erstes Konzert im Versammlungssaal des Adels war ein schöner Abend. Orchester und Chor waren zahlreich und gut eingeübt, ferner hatte ich eine Militärkapelle, welche der General Lwoff mir dadurch verschafft hatte, daß er Musiker von der Leibgarde aussuchte. Romberg und Maurer, die beiden Kapellmeister von St. Petersburg, hatten sogar die Partien für die kleinen antiken Becken im *Scherzo* der Fee Mab selbst übernommen. Es herrschte unter allen meinen Künstlern eine fröhliche Stimmung, eine Lebhaftigkeit, ein Eifer, die mir eine gute Aufführung zu versprechen schienen, und überdies hatte ich in ihrer Mitte einen Landsmann wiedergefunden, den geschickten Cellisten Tajan-Rogé, einen wirklichen und eifrigen Künstler, der mich von ganzem Herzen unter-

stützte. Mein Programm, welches sich aus der Ouvertüre Römischer Karneval, aus den beiden ersten Teilen von Faust, dem *Scherzo* der Fee Mab und der Apotheose meiner Trauer- und Triumph-Symphonie zusammensetzte, wurde sehr gut ausgeführt. Die Begeisterung des blendenden, zahlreichen Publikums, welches den ungeheuer weiten Saal füllte, überstieg alles, was ich in dieser Beziehung hatte erträumen können, besonders für Faust. Das war ein Beifallklatschen, ein Hervorrufen, ein *da capo* Verlangen, daß mir dabei schwindelte. Nach dem ersten Teil des Faust ließ mich die Kaiserin, welche dem Konzerte beiwohnte, durch den Grafen Michael Wielhorski holen, und ich mußte vor Ihrer Majestät erscheinen, in einem wenig passenden Zustand, das Gesicht gerötet, schwitzend, schnaufend, mit gelöster Halsbinde, kurz, wie man nach einer musikalischen Schlacht aussieht. Die Kaiserin empfing mich in schmeichelhaftester Weise, stellte mich den Prinzen, ihren Söhnen, vor, sprach mit mir von ihrem Bruder, dem König von Preußen, von seinem Interesse für mich, das sich in seinen Briefen kundgab, spendete meiner Musik ein hohes Lob und gab ihrem Erstaunen darüber Ausdruck, daß mir eine so außergewöhnliche Aufführung gelungen war. Nach einer Viertelstunde der Unterhaltung sagte sie zu mir:

„Ich gebe Sie Ihrem Publikum wieder, es ist so begeistert, daß Sie es nicht zu lange auf den zweiten Teil des Konzertes warten lassen dürfen."

Und ich verließ den Salon, voll der Dankbarkeit für alle diese kaiserlichen Liebenswürdigkeiten. Nach dem Sylphenchor stieg die Erregung des Publikums wirklich aufs höchste, man war nicht auf eine derartige Musik gefaßt, die so fein, so leicht und so zart ist, daß man hinhorchen muß, um sie zu hören. Es war für mich, ich muß es gestehen, ein berauschender Augenblick. Ich war ein wenig beunruhigt, weil ich meine Militärkapelle nicht kommen sah, die für die Apotheose, mit welcher das Konzert abschloß, da sein sollte.

Ich fürchtete, sie könne, wenn sie während eines Stückes in den Orchesterraum eintrete, durch irgend welches Geräusch die Wirkung beeinträchtigen. Ich hatte ohne die Disziplin gerechnet .... Als

ich mich nach dem *Scherzo* der Fee Mab, das sicherlich nur bei vollkommener Ruhe gehört werden kann, umsah, erblickte ich meine sechzig Musiker, die in Reih und Glied, mit dem Instrument in der Hand, auf dem Posten standen. Sie hatten sich hereingeschlichen und aufgestellt, ohne daß irgend jemand sie bemerkt hatte. So etwas lasse ich mir gefallen! ....

Als endlich das Konzert zu Ende war, und ich nach allen erlittenen Umarmungen eine Flasche Bier getrunken hatte, fiel es mir ein, nach dem finanziellen Resultat des Experimentes zu fragen: Achtzehntausend Francs. Das Konzert kostete sechstausend, es blieb mir ein Reingewinn von zwölftausend Francs.

Ich war gerettet!

Da wandte ich mich unwillkürlich gegen Süd-Westen und konnte mich nicht enthalten, mit einem Blick gegen Frankreich zu flüstern: „Ha! Ihr lieben Pariser!"

Zehn Tage darauf gab ich ein zweites Konzert mit demselben Ergebnis; ich war reich. Dann reiste ich nach Moskau; dort erwarteten mich eigentümliche materielle Schwierigkeiten, Musiker dritten Ranges, Choristen sonderbarer Art, aber ein Publikum, das in Beziehung auf Begeisterungsfähigkeit und Empfindungsvermögen dem Petersburger Publikum mindestens gleich kam, und im ganzen ein Reingewinn von achttausend Francs. Nach diesem Konzert wendete ich mich wieder gegen Süd-Westen, dachte wieder an meine blasierten, gleichgültigen Landsleute und sagte ein zweites Mal: „Ha! Ihr lieben Pariser!" Glücklicherweise war es nicht das letzte Mal. Seitdem habe ich mich in London auch noch oft gegen Süd-Osten wenden können ...

In den Augen vieler Leute ist ein Musiker ein Mann, der irgend ein Instrument spielt. Es ist ihnen nie eingefallen, daß es Musiker gibt, welche komponieren, und besonders, daß es Komponisten gibt, welche Konzerte geben, um ihre Werke zu Gehör zu bringen. Jene Leute denken ohne Zweifel, daß man die Kompositionen beim Musikverleger findet, wie die Brötchen beim Bäcker, und daß man sie nur bei den Handwerkern zu bestellen braucht, die daraus ihren Beruf machen. So exzentrisch diese Ansicht auch sein mag, so ist sie doch in vielen Fällen begründet, das gebe ich

zu; manchmal aber ist sie unrichtig und ungerecht. Allein nichts ist so spaßhaft als das Erstaunen gewisser Leute, wenn man ihnen von einem Komponisten spricht.

In Breslau wurde ich eines Tages beinahe beschimpft von einem guten Familienvater, der mich unbedingt dazu zwingen wollte, seinem Sohne Violinunterricht zu erteilen. Vergebens beteuerte ich ihm, daß es der größte Zufall wäre, wenn ich dieses Instrument spielen könnte, da ich in meinem Leben noch nie einen Fiedelbogen angerührt hätte; er nahm alle meine Worte für falsche Münze und wollte darin nur eine grobe Verstellung erblicken:

— „Mein Herr," sagte ich, „Sie glauben, mit dem berühmten Violinisten de Bériot zu sprechen, dessen Name in der Tat dem meinigen sehr ähnlich ist."

— „Mein Herr, ich habe soeben Ihren Anschlagzettel gelesen, Sie geben übermorgen ein Konzert im Universitätssaal, also" . . . .

— „Ja, ich gebe ein Konzert, aber ich werde dort nicht Violine spielen."

— „Was tun Sie denn?"

— „Ich lasse Violine spielen, ich dirigiere das Orchester; mit einem Wort . . gehen Sie hin, Sie werden ja sehen."

Der Mann beharrte bis zum nächsten Tage in seinem Zorn, und es gelang ihm erst nach dem Konzert und durch vieles Nachdenken, sich einen Begriff davon zu machen, wie ein Musiker öffentlich auftreten könne, ohne selbst als Instrumentalist mitzuwirken.

In Moskau kam es beinahe so weit, daß ein derartiger Irrtum ernste Folgen für mich gehabt hätte. Der Versammlungssaal des Adels eignete sich allein für mein Konzert. Um die Verfügung darüber zu erhalten, lasse ich mich zum Großmarschall des Versammlungspalastes, einem würdigen achtzigjährigen Greis, führen und lege ihm den Zweck meines Besuches dar.

— „Welches Instrument spielen Sie?" fragt er mich vor allen Dingen.

— „Ich spiele gar kein Instrument."

— „Wie fangen Sie es in solchem Falle an, um ein Konzert zu geben?"

— „Ich lasse meine Kompositionen aufführen und dirigiere das Orchester.“

— „Ha! Ha! das ist aber originell; ich habe noch nie von solchen Konzerten sprechen hören. Ich werde Ihnen gern unseren Saal leihen. Aber jeder Künstler, dem wir ihn zur Verfügung stellen, muß sich als Gegenleistung nach seinem Konzert in einer Privatsoiree des Adels hören lassen.“

— „Die Versammlung hat also ein Orchester, welches sie mir zur Aufführung meiner Werke zur Verfügung stellen wird?“

— „Keineswegs.“

— „Ja, wie soll ich dann aber meine Werke zu Gehör bringen? Man wird doch nicht verlangen, daß ich für das Privatkonzert der Versammlung dreitausend Francs ausgebe, um die Musiker zu bezahlen, welche zur Aufführung einer meiner Symphonien erforderlich sind? Das wäre eine recht teure Saalmiete.“

— „Dann bedauere ich,“ mein Herr, „Ihnen den Saal verweigern zu müssen; ich kann nicht anders.“

Und ich mußte mit dieser Antwort abziehen und mit der Aussicht, daß die lange Reise, welche ich gemacht hatte, nun wegen eines eigentümlichen, unerwarteten Hindernisses vergeblich sein sollte. Ein französischer Künstler, Herr Marcou, welcher seit langer Zeit in Moskau wohnt, fing an zu lachen, als ich ihm von meinem Mißgeschick erzählte; da er aber den Großmarschall kannte, schlug er mir vor, mit mir am folgenden Tage zu ihm zu gehen und einen neuen Angriff zu versuchen. Zweiter Besuch, zweite Weigerung; mein Landsmann gibt zwecklose Erklärungen; der Großmarschall schüttelt das Haupt und bleibt unerbittlich. Da er aber fürchtet, nicht gut genug französisch zu sprechen, holt er für den Fall, daß er in meinem Vorschlag irgend welchen Ausdruck mißverstanden hätte, seine Frau. Die Frau Großmarschall, welche in einem fast ebenso würdigen Alter steht wie ihr Gemahl, ohne jedoch so wohlwollend auszusehen, kommt herein, sieht mich an, hört mir zu und macht den Unterhandlungen ein kurzes Ende, indem sie in fließendem, klarem, deutlichem Französisch sagt:

„Wir können und wollen nicht gegen das Reglement der Versammlung handeln. Wenn wir Ihnen den Saal überlassen, so

werden Sie bei unserer nächsten Sitzung ein Solo auf einem Instrument spielen. Wenn Sie nicht spielen wollen, wird man Ihnen den Saal nicht geben."

— „Mein Gott, Frau Großmarschall, ich spielte früher mit ganz niedlichem Talent das Flageolett, die Flöte und die Gitarre; bestimmen Sie, auf welchem von diesen drei Instrumenten ich mich hören lassen muß. Da ich aber seit fünfundzwanzig Jahren keines von ihnen angerührt habe, muß ich Sie darauf aufmerksam machen, daß ich sehr schlecht spielen werde. Und, sehen Sie, wenn Sie sich mit einem Trommel-Solo begnügen wollten, würde ich sehr wahrscheinlich viel besser damit fertig werden."

Glücklicherweise war während dieser Szene ein höherer Offizier in den Salon eingetreten; man erklärte ihm bald die Schwierigkeit; er nahm mich beiseite und sagte:

„Bestehen Sie nicht darauf, Herr Berlioz, die Unterhaltung könnte für unseren würdigen Marschall ein wenig unangenehm werden. Schicken Sie mir morgen ein schriftliches Gesuch, und alles wird in Ordnung gebracht werden; ich nehme es auf mich."

Ich befolgte diesen Rat, und dank dem freundlichen Obersten übertrat man, allerdings nur für dieses eine Mal, das Reglement; mein Konzert konnte stattfinden, und ich brauchte auf der Reunion der Adeligen weder Flöte zu spielen noch Trommel zu schlagen. Bei Gott, sie sind gerade noch mit heiler Haut davongekommen, denn ich war entschlossen, eher auf dem Pikkolo zu spielen, wenn es sein mußte, als die Wolga wieder zu überschreiten, ohne mein Konzert gegeben zu haben. Nichtsdestoweniger hatte das eigentümliche Reglement vom Klub der Adeligen in Moskau — leider hatte ich in Petersburg nichts von diesem Reglement gehört — für mich einen ziemlich bedeutenden Geldverlust zur Folge; nach diesem Konzert, welches ich als einziges angezeigt hatte, sprang nämlich eine große Anzahl von Musikliebhabern auf das Orchesterpodium und rief: „Noch ein Konzert! noch ein Konzert! So können Sie nicht abreisen!" Nun, wenn ich ein zweites Konzert gegeben hätte, würde es mir vielleicht noch mehr als das erste eingetragen haben. Aber ich hatte keinen Saal; man hatte mir den Versammlungssaal des Adels nur mit der strengen

Klausel bewilligt, daß man ausnahmsweise von dem Brauch abgesehen hatte, aber nur für ein einziges Mal, in Anbetracht meiner Unkenntnis des Reglements und unter der Bedingung, daß ich es dabei bewenden ließe. Ich war aber auch nur ein Komponist! ... Ein Mensch, der nichts spielt! ... zu nichts zu brauchen ist! Und doch, wieviele mehr oder weniger begabte Individuen gibt es in andern Klassen der Gesellschaft, in der Mittelklasse besonders, welchen diese mühselige, fast undurchführbare Laufbahn der liebste Traum ist!

Der hartnäckige Drang zum musikalischen Beruf erklärt sich ja in gewissen Künstlerfamilien ganz natürlich durch den Einfluß der Erziehung und des Beispiels, durch die Erleichterung, welche die Kinder darin finden, einen von ihren Eltern schon angebahnten Weg einzuschlagen, und selbst durch Naturanlagen, welche auch manchmal, wie die Gesichtszüge, von einer Generation auf die andere übergehen; man weiß dagegen nicht, wie man jene eigentümlichen eingebildeten Neigungen erklären soll, die wie vom Monde herab in den Kopf so vieler junger Leute fahren.

Abgesehen von jenen Dilettanten, welche mit eigensinniger Ausdauer und um einen unerhörten Preis zwecklose Stunden nehmen, um eine barbarische Organisation zu bezwingen, über welche Geduld und Talent der tüchtigsten Lehrer keine Macht haben; und von jenen Querköpfen, die überzeugt sind, man könne die Musik wie die Mathematik durch Verstandestätigkeit allein erlernen; abgesehen auch von jenen biederen Vätern, welche den Gedanken haben, aus ihrem Sohn einen Oberst oder einen großen Komponisten zu machen, begegnet man recht traurigen Beispielen von Melomanie bei Leuten, welche man vor den Anfällen dieser Geisteskrankheit vollkommen geschützt glauben sollte.

Ich will nur zwei erwähnen, welche ich zu beobachten Gelegenheit hatte; ich befürchte, es waren Fälle von unheilbarer Melomanie. Einer von diesen Kranken ist ein Franzose, der andere ein Russe.

Eines Tages war ich in Paris allein und recht beschäftigt, als der erstere an die Tür meines Arbeitszimmers klopfte. Ich rief: „Herein“. Ein junger Mann von achtzehn Jahren kam auf mich

zu, ganz außer Atem und ebensosehr von dem Gedanken, den er im Schilde führte, als von dem raschen Laufe erhitzt.

— „Bitte, mein Herr," sage ich zu ihm, „nehmen Sie Platz."

— „Es ist nichts ... ich bin ein wenig ... Ich komme ... (dann, wie aus der Pistole geschossen:) Mein Herr, ich habe eine Erbschaft gemacht!"

— „Eine Erbschaft? Ich gratuliere."

— „Ja, ich habe eine Erbschaft gemacht, und komme, um Sie zu fragen, ob ich wohl daran tun würde, dieselbe zu meiner Ausbildung als Komponist zu verwenden?"

— „(Ich mache die Augen auf ...) Bitte, setzen Sie sich doch. Mein Gott, Sie halten mich für außergewöhnlich scharfsinnig; selbst Voraussagen, welche sich auf ziemlich bedeutende Werke stützen, täuschen oft sehr. Wenn Sie mir jedoch irgend eine Partitur gebracht haben ..."

— „Nein, ich habe keine Partitur gebracht; aber ich will fleißig arbeiten, Sie werden sehen, ich habe soviel Sinn für die Musik!"

— „Sie haben ohne Zweifel schon etwas geschrieben, ein Stück einer Symphonie, eine Ouvertüre, eine Kantate? ...."

— „Eine Ouvertüre? ... n ... n ... nein; ich habe auch keine Kantate gemacht."

— „Nun! haben Sie versucht, ein Quartett zu schreiben?"

— „Ach! mein Herr! ein Quartett!" ...

— „Den Teufel auch! verachten Sie nicht das Quartett! es ist vielleicht von allen Kompositionsgattungen die schwierigste, und die Zahl der Meister, welche darin großes geleistet haben, ist sehr beschränkt. Doch ohne so hoch zu greifen, haben Sie mir ein einfaches Lied, einen Walzer, vorzulegen?" ...

— „(Mit fast beleidigter Miene:) O! ein Lied ... nein, nein, so etwas mache ich nicht."

— „Sie haben also noch nichts geschrieben?"

— „Nein; aber ich werde so tüchtig arbeiten ..."

— „Wenigstens haben Sie Ihre Studien in Harmonie und Kontrapunkt beendigt, Sie kennen den Umfang der Stimmen und Instrumente?" ...

— „Was das betrifft ... was das betrifft ... nein, ich kann

weder Harmonie, noch Kontrapunkt, noch Instrumentierung, aber Sie werden sehen . . ."

— „Verzeihen Sie, mein Herr, Sie sind achtzehn oder neunzehn Jahre alt, es ist für Sie recht spät, solche Studien mit Nutzen zu beginnen. Jedenfalls aber nehme ich an, daß Sie die Noten vom Blatt lesen, ein Notendiktat schreiben können?"

— „Daß ich solfeggieren kann? Ach! was sonst noch! . . . Nun . . . nein, ich kenne nicht einmal die Noten, ich kann gar nichts; aber ich habe soviel Sinn für die Musik, ich möchte so gern Komponist sein! Wenn Sie mir Stunden geben wollten, käme ich zweimal täglich zu Ihnen, ich würde nachts arbeiten."

Nach einem ziemlich langen Schweigen, welches ich dazu benutzte, meine Lachlust zu bezwingen, machte ich meinem jungen Komponisten ein genaues und wenig ermutigendes Bild der Schwierigkeiten, welche er überwinden müßte, um zu einem noch so geringen Talent zu gelangen, das heißt, um abscheuliche Musik schreiben zu können; ich vergaß nicht, die Hindernisse aufzuzählen, welche ihn auch dann erwarten würden, wenn er ein Komponist ersten Ranges geworden wäre. Alles war umsonst; er hörte mir mit unzufriedener, ungeduldiger Miene zu und zog sich zurück mit dem offenbaren Vorsatz, einen andern Lehrer zu suchen, um ihm seine Berufung und . . . seine Erbschaft anzubieten. Gebe Gott, daß er ihn nicht gefunden habe!

Das andere Beispiel von Melomanie, welches ich zu erwähnen habe, ist nicht lächerlich, im Gegenteil. Ich hatte gerade in Moskau das Konzert gegeben, wovon ich vorhin sprach, als man mir einen Brief übergab, der in ausgezeichnetem Französisch verfaßt war, und in welchem mich ein Unbekannter um eine Zusammenkunft bat. Ich beeilte mich, Tag und Stunde dafür zu bestimmen. Diesmal hatte mein Unbekannter keine Erbschaft gemacht, ganz und gar nicht. Es war ein junger Russe von mindestens zweiundzwanzig Jahren, mit einem bemerkenswerten, etwas eigentümlichen Gesicht; er sprach mit jener gewählten Ausdrucksweise und jener fieberischen Wärme, welche den Schwärmer verraten. Gleich bei seinen ersten Worten fühlte ich ein lebhaftes Interesse für ihn.

„Mein Herr", sagte er, „ich habe eine ungeheure Leidenschaft

für die Musik. Ich habe sie allein erlernt, aber recht unvollständig, wie Sie sich wohl denken können. Moskau bietet mir nicht viele Hilfe für meine Studien, und zum Reisen bin ich nicht reich genug. Meine Eltern haben umsonst versucht, mich von dieser Bahn abzulenken. Jetzt will einer unserer vornehmen Moskauer mir zu Hilfe kommen. Er hat meinem Vater erklärt, daß er alle Kosten meiner Ausbildung übernehmen und mich zur Vervollständigung derselben zu den besten Lehrern von Deutschland und Frankreich senden will, wenn ein Musiker, zu welchem man Vertrauen haben kann, in mir wirkliche Anlagen zur Musik erkennt. Ich möchte Sie also bitten, meine Versuche zu prüfen und mir dann offenherzig zu schreiben, was Sie danach von meinen Fähigkeiten halten. Ich werde Ihnen auf jeden Fall zu ewigem Dank verpflichtet sein. Wenn aber Ihr Urteil günstig ist, so werden Sie mir das Leben wieder schenken; denn ich komme um; der Zwang, den man mir auferlegt, tötet mich. Ich fühle, daß ich Flügel habe und sie nicht ausbreiten kann. Es ist eine Qual, die Sie verstehen müssen."

— „O gewiß! ich errate alles, was Sie leiden, und Sie haben meine volle Sympathie. Verfügen Sie über mich."

— „Tausend Dank. Morgen werde ich die Werke bringen' welche ich Ihnen vorlegen will."

Darauf entfernte er sich; seine feurigen Augen glänzten in schwärmerischer Freude.

Am folgenden Tage erschien er ganz verändert. Sein Blick war traurig, matt, und alle Zeichen der Entmutigung waren auf seinem blassen Antlitz zu lesen.

— „Ich bringe Ihnen nichts", sagte er; „ich habe die Nacht damit zugebracht, meine Manuskripte durchzusehen. Keines davon scheint mir würdig, Ihnen gezeigt zu werden, und, offen gesagt, zeigt auch keines das, was ich zu leisten imstande bin. Ich will mich ans Werk setzen, um Ihnen etwas Besseres vorzulegen!"

— „Leider", erwiderte ich, „muß ich übermorgen nach Petersburg zurück."

— „Gleichviel, ich werde Ihnen meine neue Arbeit schicken. Ach! Wenn Sie wüßten, welche Glut meine Seele verzehrt! . . . mit welcher Stimme mir die Eingebung manchmal ruft! . . . Dann

kann ich es in der Stadt nicht mehr aushalten; es mag noch so kalt sein, ich gehe fort, hinaus in die Wälder, und dort, allein mit der Natur, höre ich eine ganze Welt von wunderbaren Harmonien, die sich tönend bewegt; und es kommen mir die Tränen, ich schreie und verfalle in eine Ekstase, die mir einen Vorgeschmack der Himmelswonnen gibt ... Man heißt mich einen Narren ... aber das bin ich nicht, glauben Sie mir, ich werde es Ihnen wohl beweisen."

Ich wiederholte dem jungen Schwärmer die Versicherung, daß ich mich für ihn interessiere und ihm nützlich zu sein wünsche. „Mein Gott", sagte ich mir, nachdem er mich verlassen hatte, „sind das nicht Symptome einer außergewöhnlichen Beanlagung? ... Vielleicht ist er ein Genie! ... Es wäre ein Verbrechen, ihm nicht zu helfen; gewiß, ich werde, wenn es sein muß, ihm mit Leib und Seele dienen; er soll mir nur den geringsten Anhaltspunkt geben."

Ach! vergebens wartete ich mehrere Wochen in St. Petersburg; schließlich erhielt ich einen Brief, in welchem der junge Russe sich wieder entschuldigte, mir keine Musik zu senden. Denn es hatte ihn, so schrieb er, zu seiner größten Verzweiflung und trotz aller Anstrengungen die Inspiration ganz verlassen.

Wie erklärt sich diese kalte, bescheidene Beurteilung seiner eigenen Werke? ... diese eingestandene Ohnmacht eines Menschen, der sonst an seine Macht und seine Eingebung glaubt? Was ist das Ideal, nach welchem er strebt? was hat er schon getan, um diesem Ideale näher zu kommen? Was, mit einem Wort, birgt diese wirre Seele? ... Gott weiß es. Ferner aber, was hat dieses glühende Streben nach der Musik, ein Streben, das sich später mehr oder minder rechtfertigen und erklären läßt, mit jener kleinlichen Berechnung und jenem prosaischen Ehrgeiz gemein, welche soviele junge Leute in die Klassen des Konservatoriums treiben, um dort den musikalischen Beruf zu ergreifen, wie man das Handwerk eines Schneiders oder Schuhmachers erlernt? ... Wenn die Melomanen dem Wahnsinn noch so nahe sind, so schaden sie keinem Menschen, und ihre Manie ist, wenn sie nicht lächerlich wirkt, rührend und poetisch; während die Musik-Handwerker der Kunst und den Künstlern wesentlichen Schaden bringen, zu andauernden, beklagenswerten Irrtümern Veranlassung geben und sowohl durch ihre große Zahl

als durch die Niedrigkeit ihrer Instinkte den Geschmack einer ganzen Nation verderben können. Nicht das Volk ist das musikalischte, bei welchem man die meisten mittelmäßigen Musiker findet, sondern das, welches die meisten großen Meister hervorgebracht hat, und dessen Empfindung für schöne Musik am besten entwickelt ist.

Trotz allem, was die halbasiatische Stadt Moskau an eigentümlicher und interessanter Architektur bietet, habe ich sie während der drei Wochen, welche ich dort zubrachte, wenig studiert. Die Vorbereitungen zu meinem Konzert nahmen mich vollkommen in Anspruch. Überdies war sie wegen des Tauwetters, welches damals in seiner ganzen Lieblichkeit einsetzte, schwer zu besichtigen. Die Straßen waren nur mehr Schlammgruben von Wasser und schmelzendem Schnee, aus welchen sich die Schlitten nur mit Mühe herauszogen. Selbst den Kreml habe ich nur von außen gesehen. Ich habe mich damit begnügt, an der Kette von Kanonen, welche ihn umgibt, die Glieder zu zählen . . . traurige Trophäen, auf der Spur unseres sterbenden Heeres aufgelesen . . . Sie sind in jeder Art, in jeder Größe, in jeder Nationalität vertreten. Inschriften in französischer Sprache (furchtbare Ironie!) bezeichnen sogar das Regiment aus unseren oder den verbündeten Truppen, welchem jedes einzelne Geschütz dieser trauervollen Sammlung gehört hatte. Eines dieser Geschütze hat eine eigentümliche Wunde erhalten; es trägt am Rande seiner Mündung den Abdruck einer russischen Kugel, welche, nachdem sie die Öffnung getroffen hatte, in den Lauf drang und das Innere durchwühlte. Wenn die Kanone in jenem Augenblick geladen war, kann man sich das Erstaunen der darin enthaltenen Patrone vorstellen, als sie einen so heftigen Kolbenstoß erhielt . . . . sie mußte glauben, die Stolze, Napoleon sei wieder Artillerist geworden und lade selbst.

Ich habe in Moskau eine Aufführung von Glinkas Oper Das Leben für den Zaren gehört.

Der ungeheuer weite Saal war leer (ist er je gut besetzt? . . . ich bezweifle es), und man sah fast bei jeder Szene schneebedeckte Tannenwälder, Heiden, auf welchen tiefer Schnee lag, und weißbeschneite Menschen. Ich zittere noch vor Kälte bei der Erinnerung daran. Es sind in diesem Werke sehr elegante und sehr originelle

Melodien; sie wurden aber so schlecht ausgeführt, daß ich sie beinahe erraten mußte. Übrigens scheint an diesem Theater das Einstudieren eigentümlich betrieben zu werden, trotz des Eifers und der musikalischen Kenntnisse seines Direktors, Herrn Verstowski. Ich bemerkte es, als es sich darum handelte, die Chöre der zwei ersten Teile von Faust, welche auf meinem Programm standen, einzustudieren.

Ich hatte mich nach dem Saal begeben, in welchem gewöhnlich die Chorstudien stattfanden; dort traf ich etwa sechzig Choristen, Männer und Frauen, die schweigend in einer Gruppe standen, doch sah ich keinen Chordirigenten, keinen Begleiter, ja nicht einmal ein Klavier.

— „Nun, wo ist das Klavier?“ sagte ich, „und wo ist der Klavierspieler?“

— „Die braucht man hier nie, um die Chöre einzustudieren“, wurde mir erwidert. „Wir lernen ohne Begleitung, nach Gutdünken.“

— „Den Teufel auch! was für Musiker! sind denn Ihre Choristen die besten Notenleser der Welt?“

— „O! gewiß nicht, aber es ist hier so Brauch, man macht es eben, so gut es geht.“

— „Aber! das ist wohl ein Scherz! . . . lassen Sie, bitte, ein Klavier bringen, es ist mir viel daran gelegen; man wird mir diese Forderung verzeihen, ich bin Fremder. Wir werden dann schon einen Begleiter finden; wenn nötig, kann ich ja selbst einige Akkorde angeben, um die Stimmen zu führen und zu unterstützen; das wird immerhin besser sein als gar nichts.“ Zum großen Erstaunen der Choristen wurde das Klavier gebracht. Herr Genista, ein vortrefflicher deutscher Professor, der zufällig anwesend war, war so gütig, die Aufgabe eines Begleiters zu übernehmen, und so gelang es uns, die Chöre aus Faust zu lesen; nach einigen solchen Sitzungen waren sie, so gut und schlecht es gehen wollte, einstudiert. Meiner Treu, wenn es wahr ist, daß jene Choristen es fertig bringen, allein und nach vielem Herumtasten, vielem Gestacks, vieler Zeit und Ergebenheit ganze Opern zu erlernen, so muß man annehmen, die Russen seien mit beson-

deren Fähigkeiten begabt, deren Vorhandensein andere Völker nicht ahnen. Sie sangen, wie ihre Kollegen von St. Petersburg, in russischer Sprache. Aber die Soli von Faust und Mephistopheles, welche die Herren Léonoff und Slavik (zwei russische Sänger) übernommen hatten, wurden beide auf Französisch ... wie man es im Norden spricht, gesungen. Es war ein Fortschritt, daß sich wenigstens die beiden Helden des Dramas in derselben Sprache unterhielten. Herr Grassi, ein sardinischer Violinist, der in Rußland lebt, sowie Herr Marcou, von welchem ich schon gesprochen habe, waren mir eine große Hilfe bei der Veranstaltung meines Konzertes, und der berühmte Cellist Max Bohrer, der zur gleichen Zeit wie ich in Moskau eingetroffen war, erbot sich freundlich, in meinem Orchester mitzuspielen. Dies war eine kostbare Liebenswürdigkeit angesichts der geringen Anzahl von Cellisten, über welche ich verfügte, und des Wertes eines solchen Mitwirkenden; im allgemeinen hüten sich die Virtuosen wohl davor, sich einen solchen Akt schlichten Künstlertums zuschulden kommen zu lassen.

Ich hatte Auseinandersetzungen mit der Zensur wegen meines Konzertprogramms und folgender Verse des Studentenliedes aus Faust:

»*Nobis subridente luna, per urbem quaerentes puellas eamus ut cras fortunati Caesares dicamus: Veni, vidi, vici.*«

(Während der Mond uns lächelt, laßt uns durch die Stadt gehen, Mädchen zu suchen, auf daß wir morgen als glückliche Cäsaren sagen können: „Ich kam, sah und siegte.") [1]

---

[1] Im Jahre 1854 hat ein Dresdener Kritiker gegen dieses Lied feierlich protestiert nnd versichert, die deutschen Studenten seien gutgesittete junge Leute und unfähig, bei Mondschein auf den Mädchenfang auszugehen. Ließ es sich nicht derselbe naive Mann einfallen, mich in demselben Artikel der Verleumdung gegen Mephistopheles anzuklagen, weil dieser in meinem Textbuch Faust hintergeht. „Der deutsche Mephistopheles", sagte er, „ist ehrlich und erfüllt die Bedingungen des Paktes, welchen er Faust hat unterschreiben lassen; in dem Werke des Herrn Berlioz aber führt er ihn zum Abgrund, indem er ihm vorspiegelt, er führe ihn zu Margaretens Gefängnis. Das ist abscheulich! ..." Ja, nicht wahr, es ist abscheulich ... von mir? und nun bin ich überzeugt, daß ich den Geist des Übels und der Lüge verleumdet habe, daß ich schlimmer bin als Satan und nicht soviel wert als

Der Herr Zensor erklärte, das Drucken eines so skandalösen Liedes nicht autorisieren zu können. Vergebens sagte ich ihm, daß das ganze Textbuch zu Faust in Petersburg der Zensur unterworfen worden war; vergebens legte ich ihm ein mit der offiziellen Bestätigung versehenes Exemplar vor, er antwortete ärgerlich: „Der Herr Zensor von St. Petersburg tut, was ihm paßt, ich bin nicht dazu verpflichtet, es ihm nachzumachen. Die fragliche Stelle ist unmoralisch, sie muß gestrichen werden.“ Und sie wurde gestrichen ... aber nur im Textbuch. Es kam mir nicht in den Sinn, man darf es mir glauben, meine Partitur zu verstümmeln, um einen Akt der Schamhaftigkeit zu tun, denn dies wäre wirklich unmoralisch gewesen. Der verbotene Vers wurde also trotzdem im Konzert gesungen, aber so, daß ihn niemand verstand. Deshalb ist die Bevölkerung von Moskau die moralischte der ganzen Welt geblieben; deshalb gehen die Studenten, auch wenn der Mond noch so freundlich lacht, nicht durch die Stadt, um junge Mädchen zu suchen ... im Winter wenigstens.

Es gibt in Moskau mehrere hervorragende Musikliebhaber und Professoren von bemerkenswertem Talent; unter diesen will ich, neben den schon genannten, Herrn Graziani erwähnen, den ältesten Sohn eines unserer besten Künstler von der alten italienischen Oper zu Paris.

In einem prachtvollen, unter dem unmittelbaren Protektorat der Kaiserin stehenden Institut für junge Mädchen erhalten die Schülerinnen, um ihre Erziehung zu vervollständigen, einen soliden, ja sogar etwas zu ernsten Musik-Unterricht. Drei der besten Pianistinnen spielten mir dort ein altes dreistimmiges Concerto für Cembalo in D moll von *** vor; das ist, wie man zugeben wird, recht ernst. Und doch ist ihr Lehrer, Herr Reinhart, ein liebenswürdiger, geistreicher Mann und ein guter Musiker. Ich bin sogar überzeugt, daß er, als er dieses Stück von seinen Schülerinnen spielen ließ, keine Absicht hatte, mir unangenehm zu sein.

Es gab damals auch in Moskau ein reizendes Wunderkind, den

---

der Teufel. — Diese reizende Kritik hat während langer Zeit die Stadt Dresden belustigt, und man lacht, glaube ich, noch jetzt darüber.

zehnjährigen Sohn der Fürstin Olga Dolgorouki, der mich durch die Intelligenz und Leidenschaftlichkeit erschreckte, mit welcher er dramatische Szenen der großen Meister und Lieder seiner eigenen Komposition sang.

Nachdem ich von mehreren Moskauer Familien und von einer französischen in Moskau lebenden Familie mit Zuvorkommenheiten überhäuft worden war, mußte ich gleich nach dem Konzerte wieder nach der Reichshauptstadt abreisen. Ich wurde dort erwartet, um die Studien zu meiner Symphonie Romeo und Julia zu leiten, welche Herr Guédéonoff mir versprochen hatte im großen Theater prächtig aufführen zu lassen.

XLVI.

Rückkehr nach St. Petersburg. — Zwei Aufführungen von Romeo und Julia im großen Theater. — Romeo in seinem Wagen. — Ernst. — Natur seines Talentes. — Rückwirkungen der Musik.

Als ich am Ufer der Wolga ankam, sah ich zum ersten Mal den Eisgang eines russischen Flusses bei Tauwetter. Ich mußte fünf Stunden lang am linken Ufer bleiben und warten, bis die Eismasse weniger fest war; endlich wurde die Überfahrt versucht, in einem Boot, das man absichtlich von links nach rechts und von rechts nach links oscillieren läßt, um seine Fahrt zwischen den Eisstücken zu erleichtern; dazu die langsame, aber unwiderstehliche Bewegung der Schollen, das leise heimliche Knistern, das sie beim Schwimmen hören ließen, die übergroße Last des mit Koffern beladenen Bootes, die beunruhigte Miene und das Geschrei unserer Führer, dies alles, ich gestehe es, entzückte mich recht wenig, und ich atmete mit wahrem Vergnügen auf, als ich am andern Ufer den Fuß auf die Erde setzte.

Die Sonne zeigte sich schon mit etwas weniger Zurückhaltung; aber trotzdem sie noch sehr blassen Schein hatte, sah ich mehrmals in den Dörfern, durch welche die Post fuhr, kleine Kinder, die ohne ein anderes Gewand als ein Hemd auf Schneehaufen spielten

und sich tummelten, wie die unsrigen im Sommer auf Heuhaufen zu tun pflegen. Die Russen haben die Hölle im Leibe.

Sobald ich wieder in Petersburg war, begann ich mit den Chorproben zu Romeo und Julia. Als Guédéonoff den Plan genehmigt hatte, diese Symphonie aufzuführen, hatte ich seine Exzellenz gefragt:

„— Wieviele Proben werden Sie mir dazu gewähren?"

„— Wieviele? Bei Gott! Soviele Sie wollen. Man wird jeden Tag proben, und wenn Sie mir sagen: „Alles geht gut", so werden wir das Konzert ankündigen, aber nicht früher."

„— Das ist recht! Wir greifen zu den großen Mitteln, das wird gut vonstatten gehen." In der Tat kann diese Symphonie, wie ich schon gesagt habe, nicht einmal mittelmäßig wiedergegeben werden, wenn sie nicht in regelmäßigen, konsequent fortgesetzten Proben einstudiert wird, wie eine Oper, welche auswendig gesungen werden soll. Und deshalb ist sie selten mit soviel Sicherheit, Verve und Erhabenheit aufgeführt worden wie in St. Petersburg.

Ich hatte einen ungeheuren Männerchor und für die Soprane und Alte sechzig junge Damen, welche mit frischen, klangvollen Stimmen begabt und ziemlich musikalisch waren; es waren Choristinnen vom italienischen und vom deutschen Theater und Schülerinnen der Theaterschule, einer Art Konservatorium, in welchem die Schülerinnen in der Musik, in der französischen Sprache und im dramatischen Spiel unterrichtet werden. Die Capulets probten auf einer Seite, die Montagues auf der andern; der Prolog wurde in einem dritten Lokal einstudiert. Als endlich jeder Chorist seine Partie beinahe auswendig konnte, nahm ich die drei Chöre zusammen vor, und das Ensemble dieser Masse von Stimmen war im Finale höchst befriedigend. Außerdem hatte ich Versing für die Rolle des Pater Lorenzo, Frau Walcker für das Altsolo im Prolog und Holland (einen geistreichen Darsteller, der musikalische Sätze mit Intelligenz vorträgt) für das Scherzetto der Fee Mab. Alles war fürstlich organisiert; die Aufführung mußte wunderbar werden und war es auch. Ich erinnere mich daran als an eine der größten Freuden meines Lebens. Überdies war ich an jenem Tage so gut disponiert, daß ich beim Dirigieren das Glück

hatte, keinen Fehler zu machen, was damals selten vorkam. Das große Theater war voll. Von allen Seiten sah man Uniformen, Epauletten, Helme, Diamanten schimmern und glänzen. Ich wurde, ich weiß nicht wieviele Male, hervorgerufen, aber ich gestehe, daß ich an jenem Tage das Publikum wenig beachtete; und die göttliche Shakespearesche Dichtung, die ich mir selbst vorsang, machte auf mich einen solchen Eindruck, daß ich mich nach dem Finale schaudernd in ein Zimmer des Theaters flüchtete, wo mich Ernst einige Augenblicke später heftig weinend fand. „Ah!“ sagte er, „die Nerven! das kenne ich!“ Er kam nahe zu mir heran, hielt meinen Kopf und ließ mich eine Viertelstunde lang wie ein hysterisches Mädchen weinen. Stellen Sie sich vor, ein Pariser Spießbürger und ein Theaterdirektor (ebenfalls aus Paris) seien Zeuge einer solchen Szene gewesen. Versuchen Sie zu erraten, was diese von dem Sturm verstehen würden, der wie ein Gewitter im Sommer, mit Blitzschlägen und Regengüssen, im Herzen des Künstlers ausbrach; was sie verstehen würden von allen jenen unbestimmten Erinnerungen an die Jugend, an die erste Liebe, an den blauen Himmel Italiens, die unter den heißen Strahlen der Sonne Shakespeares in seiner Seele wieder aufblühten; was von der Erscheinung der immer erträumten, immer gesuchten und nie gefundenen Julia; was von jener Offenbarung des Unermeßlichen in der Liebe und im Leid; was endlich von seiner Freude darüber, daß es ihm gegeben war, von jenen himmlischen Stimmen der Poesie ein fernes Echo im Reiche der Melodie zu erwecken ... alsdann machen Sie sich ... wenn Sie können! ... einen Begriff davon, wie jene dazu Augen und Mund aufsperren würden! Nur wird der erste Spießbürger sagen: „Der Herr ist krank, ich will ihm ein Glas Zuckerwasser schicken.“ Und der zweite: „Er affektiert, ich werde ihn dem Charivari empfehlen ...“

Wenn ich alles sagen soll, so glaube ich, daß meine große Symphonie Romeo und Julia, obgleich sie sehr warm aufgenommen wurde, im großen ganzen durch die Ausdehnung ihrer Formen und besonders durch die Feierlichkeit der letzten Szenen das Publikum ein wenig ermüdete, und daß Faust ihr bei weitem vorgezogen wurde. Ich hatte den Beweis davon, als wir die zweite

Aufführung angekündigt hatten. Der Theaterkassierer, der mit der Einnahme des ersten Abends zufrieden war, gestand mir, daß er für die zweite in Sorge sein würde, wenn ich nicht außer Romeo mindestens zwei Szenen aus Faust gäbe. Und ich mußte seinen Rat befolgen.

Unter den Zuhörern dieser zweiten Aufführung befand sich, wie man mir erzählte, eine Abonnentin des Théâtre-Italien, welche sich mit vorbildlicher Geduld langweilte. Sie konnte nicht ertragen, daß man sie für unfähig hielt, eine derartige Musik mit Freude zu hören. Als sie aus ihrer Loge kam, sagte sie, ganz stolz darauf, daß sie bis zu Ende des Konzertes geblieben war: „Es ist zwar ein sehr ernstes Werk, aber vollkommen verständlich. Und ich habe bei dem großen instrumentalen Effekt der Einleitung gleich herausgehört, daß Romeo in seinem Wagen daher gefahren kam! ....“

Diejenige meiner Partituren, welche in St. Petersburg am wenigsten Glück hatte, war die Ouvertüre Römischer Karneval. Sie blieb am Abend meines ersten Konzertes fast unbemerkt; und als mir der Graf Michael Wielhorski (der doch ein vortrefflicher Musiker ist) eingestanden hatte, er könne nicht daraus klug werden, gab ich sie nicht mehr. Wenn man das einem Wiener sagen würde, hätte er Mühe, es zu glauben; allein es haben die Partituren, gleich den Dramen und Büchern, gleich den Disteln und Rosen, auch ihr Schicksal.

Ich vergaß zu sagen, daß ich bei einer Benefizvorstellung für Versing im großen Theater auch meine Phantastische Symphonie dirigierte, und daß bei dieser Gelegenheit der geschickte Komponist, Pianist, Dirigent und Kritiker Damcke die unglaubliche Liebenswürdigkeit hatte, wie ein einfacher Paukenschläger die zwei tiefen Noten (c—g) auf dem Klaviere anzuschlagen, welche im Finale dieses Werkes das Trauergeläute darstellen.

Von allen meinen Kompositionen ist in Österreich eine lange Zeit hindurch die Ouvertüre Römischer Karneval die beliebteste gewesen; sie wurde überall gespielt. Ich erinnere mich, daß sie während meines Aufenthaltes in Wien zu mehreren Zwischenfällen, welche der Erwähnung wert sind, Veranlassung gab. Der Musik-

verleger Haslinger gab eine musikalische Soirée, bei welcher unter andern Dingen diese Ouvertüre in einer Bearbeitung für zwei Klaviere zu vier Händen und eine Physharmonika gespielt werden sollte.

Als dieses Stück an die Reihe kam, saß ich bei einer Tür, die zu dem Salon führte, in welchem sich die fünf Mitwirkenden befanden. Sie beginnen das erste *Allegro* in einem viel zu langsamen Tempo. Das *Andante* ging so leidlich. Im Augenblicke aber, wo sie das *Allegro* wieder beginnen und noch mehr schleppen als das erste Mal, steigt mir das Blut zu Kopfe, ich werde rot, ich werde purpurn, ich kann meine Ungeduld nicht mehr bezähmen und rufe: „Aber das ist nicht der Karneval, was Sie da spielen! Das ist die Fastenzeit, der Karfreitag in Rom!"

Man kann sich die Heiterkeit vorstellen, welche diese Bemerkung im Publikum hervorbrachte. Die Ruhe konnte nicht wiederhergestellt werden, die Ouvertüre wurde unter dem Lachen und Sprechen der Gesellschaft zu Ende gespielt, und zwar langsam und ohne daß irgend etwas die gemächliche Gangart meiner fünf Interpreten zu stören vermocht hätte.

Einige Tage darauf gab Dreyschock ein Konzert im Konservatoriumssaal und bat mich, die Aufführung dieser Ouvertüre, welche auf seinem Programm stand, zu dirigieren.

„Ich will Sie," sagte er zu mir, „die Fastenzeit von neulich abends bei Haslinger vergessen machen." Er hatte das ganze Orchester vom Kärtnertor engagiert. Wir hatten nur eine Probe. Bei Beginn derselben flüsterte mir einer der ersten Geiger, welcher französisch sprach, ins Ohr: „Sie sollen den Unterschied sehen, zwischen uns und den kleinen Kerlen vom Theater an der Wien" (Pockornys Theater, in welchem ich meine Konzerte gab). Und gewiß, er hatte recht. Nie ist diese Ouvertüre mit mehr Feuer, Präzision, Schwung und wohlgeordnetem Ungestüm aufgeführt worden. Und welch ein Klang des Orchesters! Welch harmonische Harmonie! Nur dieser scheinbare Pleonasmus kann meine Empfindung wiedergeben. Auch brach die Ouvertüre an jenem Konzertabend los, wie eine Handvoll Schwärmer in einem Feuerwerk. Das Publikum verlangte sie zur Wiederholung mit einem Geschrei und

einem Fußtrampeln, wie man es nur in Wien zu hören bekommt. Dreyschock, dessen persönlicher Erfolg durch diese unzeitige Begeisterung gestört wurde, zerriß aus Wut seine Handschuhe und sagte unbefangen: „Wenn man mich je wieder daran kriegt, Ouvertüren in meinem Konzert spielen zu lassen! . . .“ Er sah mich mit wütender Miene an, als ob ich mich ihm gegenüber einer unwürdigen Handlungsweise schuldig gemacht hätte. Ich muß aber schnell sagen, daß diese drollige schlechte Laune nur kurz andauerte und ihn nicht daran hinderte, sich einige Wochen später in Prag voller Freundlichkeit gegen mich zu zeigen.

Ich habe vorhin von Ernst gesprochen. Er war nämlich am gleichen Tage wie ich in Petersburg angekommen. Wir begegneten einander in Rußland aus Zufall, wie wir uns schon früher in Brüssel, in Paris, in Wien getroffen hatten, und wie wir uns seitdem in vielen Städten Europas wieder begegnet sind; es scheint, als ob die verschiedenen Ereignisse oder Unfälle unseres Künstlerlebens die Bande noch enger geknüpft hätten, welche aus Sympathie zwischen uns entstanden waren. Ich habe für ihn die lebhafteste, herzlichste Bewunderung. Er hat ein so vortreffliches Herz, er ist ein so würdiger Freund, ein so großer Künstler!

Man hat Ernst mit Chopin verglichen. In mancher Hinsicht ist diese Vergleichung begründet; in andern, höchst wichtigen Beziehungen ist sie es durchaus nicht. Diese beiden Künstler sind, vom rein musikalischen Standpunkte aus, grundverschieden. Chopin ertrug nur schwer das Joch der Takteinteilung; er hat meiner Meinung nach die rhythmische Unabhängigkeit viel zu weit getrieben. Obgleich Ernst sich mit dem Takt vernünftige Freiheiten erlaubt, welche die Kunst zuläßt und der Ausdruck der Leidenschaft oft erfordert, so bleibt er doch als Musiker in den Grenzen der Perioden, des Rhythmus, und behält bei den gewagtesten Äußerungen seiner Willkür eine unerschütterlich sichere Bewegung. Chopin konnte nicht gleichmäßig spielen; Ernst mag, wenn er will, für einen Augenblick aus der Gleichmäßigkeit heraustreten, aber nur um, wenn er zu ihr zurückkehrt, ihre Macht noch besser empfinden zu lassen. Man muß ihn in den Quartetten von Beethoven hören, um ihn in dieser Beziehung zu schätzen.

In den Kompositionen von Chopin konzentriert sich das ganze Interesse auf den Klavierpart; das Orchester ist in seinen Konzerten nichts anderes als eine kalte, fast überflüssige Begleitung; die Werke von Ernst zeichnen sich gerade durch die entgegengesetzten Eigenschaften aus. Die Stücke, welche er für sein Instrument mit Orchesterbegleitung geschrieben hat, gehören offenbar zu denjenigen, in welchen sich die früher als unvereinbar geltenden Eigenschaften vereint finden, nämlich glänzende Technik und anhaltendes symphonisches Interesse. Das Soloinstrument herrschen lassen, ohne daß das Orchester abdanken müsse, dies war die Aufgabe, welche Beethoven als Erster siegreich löste. Und doch ließ vielleicht Beethoven das Orchester zu sehr die Oberhand gewinnen, zum Nachteil der Solostimme, während in dem System, welches Ernst, Vieuxtemps, Liszt und einige andere adoptiert haben, beide Teile, wie mir scheint, in gleichem Maße zu ihrem Rechte kommen.

Ich bestehe also darauf: Ernst, der reizendste Humorist, den ich kenne, ist ein ebenso großer Musiker als großer Violinist und ein vollkommener Künstler, dessen vorherrschendes Talent darin besteht, die Musik wiederzugeben, welchem aber die Eigenschaften, die zum innersten Wesen der Musikproduktion gehören, nie fehlen. Er hat jene seltene Beanlagung, die es dem Künstler möglich macht, kraftvoll aufzufassen und das, was er aufgefaßt hat, ohne viel Herumtasten auszuführen; er strebt nach Fortschritt und wendet alle vorhandenen Mittel der Kunst an. Er trägt auf der Violine schöne Gedichte in musikalischer Sprache vor, in jener Sprache, die er vollkommen beherrscht. Überdies war Chopin ausschließlich der Virtuose der eleganten Welt, der intimen Gesellschaften. Ernst schreckt vor den Theatern, den weiten Sälen, dem großen Publikum, der Menschenmenge nicht zurück; im Gegenteil, er liebt sie, und gleich Liszt erscheint er nie so mächtig, als wenn er zweitausend Zuhörer zu bannen hat. Seine Konzerte im St. Petersburger Theater hätten mir diese Tatsache bewiesen, wenn ich nicht schon davon überzeugt gewesen wäre. Da mußte man ihn hören, wenn er nach dem stilvollen Vortrag seiner so leidenschaftlichen, so groß angelegten Werke nochmals vor dem Publikum, das ihn mit Beifallsbezeugungen überschüttete, erschien und ihm zum Abschied die

Variationen über den Karneval von Venedig vorspielte, die er nach Paganini, und ohne diesen nachzuahmen, zu schreiben wagte. In dieser höchst geschmackvollen Phantasie sind die Launen des Erfinders mit den Extravaganzen einer fabelhaften Technik auf eine so geschickte und stürmische Art vermengt, daß man schließlich über nichts mehr staunt und sich von der eintönigen Begleitung der Venezianischen Melodie einwiegen läßt, als ob die Solovioline, von welcher zur gleichen Zeit buntschimmernde Kaskaden von Melodien in lustigen, unerwarteten Sprüngen herunterperlen, nicht vorhanden wäre. In dieser Schaustellung von beständig melodischen Kunststücken zeigt Ernst eine Leichtigkeit der Ausführung, die sich den Schein von Ungeschick und Nachlässigkeit gibt; damit blendet und bezaubert er stets das Publikum. Er knöchelt mit Diamanten. Wenn der Ratsherr Crespel, der phantastische Besitzer der Cremoneser Geige, ein Zeuge jener unglaublichen Ausgelassenheit des musikalischen Geistes hätte sein können, so wäre dem armen Mann vermutlich das bißchen Vernunft, das er noch besaß, bald entschwunden, und er hätte um den Tod der Antonia nicht so sehr gelitten.

Diese Variationen, welche ich seither mehrere Male und kürzlich noch in Baden von Ernst habe spielen hören, machen jetzt auf mich einen eigentümlichen Eindruck. Sobald unter dem zauberhaften Violinbogen das venezianische Thema erscheint, ist es für mich Mitternacht, ich befinde mich wieder in St. Petersburg, in einem ungeheuren taghell beleuchteten Saal, ich fühle jene angenehme nervöse Müdigkeit, welche man nach prächtigen Konzerten empfindet; ein Nachklang von begeistertem Applaus, ein Widerschein vieler Lächeln schweben in der Luft; ich verfalle in eine romantische Melancholie, welcher ich nicht zu widerstehen vermag; ja, selbst wenn ich es könnte, würde es mir schmerzlich sein, ihr zu widerstehen . . . . . .

. . . . . .

Keine andere Kunst als die Musik besitzt diese Macht, das Vergangene lebendig zu machen, keine, nicht einmal die Kunst Shakespeares, könnte, wenn sie an die Vergangenheit erinnert, diese Vergangenheit so poetisieren. Denn die Musik allein wirkt gleichzeitig auf die Phantasie, auf das Gemüt, auf das Herz und die Sinne,

und aus der Rückwirkung der Sinne auf Gemüt und Herz, und umgekehrt, entstehen Phänomene, welche von besonders beanlagten Wesen empfunden, den andern aber (den Barbaren) unbekannt bleiben werden.

Fortsetzung der Reise nach Rußland.

Meine Rückreise. — Riga. — Berlin. — Die Aufführung von Faust. — Ein Mittagsessen in Sans-Souci. — Der König von Preußen.

Die große Fastenzeit war zu Ende; es hielt mich nichts mehr in Petersburg zurück, und ich entschloß mich — mit lebhaftem Bedauern, muß ich sagen — die glänzende Metropole zu verlassen, deren reizende Gastfreundschaft mir so kostbar gewesen ist. Als ich durch Riga kam, hatte ich den sonderbaren Gedanken, dort ein Konzert zu geben. Die Einnahme deckte kaum die Kosten, aber ich lernte dadurch mehrere Künstler und hervorragende Dilettanten kennen, unter andern den Kapellmeister Schrameck, Herrn Martinson und den Postdirektor. Letzterer hatte gegen das von mir geplante Konzert eine recht wenig günstige Stimmung gezeigt. „Unsere kleine Stadt kann sich durchaus nicht mit Petersburg vergleichen", sagte er zu mir; „wir sind Kaufleute; jedermann ist jetzt mit dem Kornverkauf beschäftigt; Sie werden als Zuhörer höchstens hundert Frauen und keinen einzigen Mann haben." Er irrte sich: ich hatte hundertzwei Frauen und sieben Mann. Ich glaube sogar, daß ich alles in allem drei Silberrubel (zwölf Francs) Reingewinn hatte. Dieser selbe Postdirektor behauptete, mein Äußeres passe nicht zu meinem Beruf: „Sie sehen nicht schlimm aus, mein Herr", sagte er, „und nach Ihren Feuilletons, die ich fleißig lese, erwartete ich bei Ihnen eine ganz andere Physiognomie; denn, hole mich der Teufel! Sie schreiben nicht mit einer Feder, sondern mit einem Dolch." Jedenfalls ist die Spitze meines Dolches nicht vergiftet, und die precious villains,[1] deren Ermordung man mir so gern

[1] Auserles'ne Schurken. Ausdruck, welchen Othello mit Beziehung auf Jago gebraucht.

zuschreibt, befinden sich recht wohl. Außerdem hatte ich in Riga ein Glück, das mir ganz unerwartet zufiel; der vortreffliche deutsche Schauspieler Baumeister gastierte dort, und ich sah ihn .... den Hamlet spielen!

Fünf Wochen vorher hatte ich in Moskau von dem Grafen von Roedern einen Brief erhalten; er teilte mir darin mit, daß der König von Preußen meine Legende Faust kennen zu lernen wünsche, und riet mir, mich bei meiner Rückkehr in Berlin aufzuhalten, um sie ihm vorspielen zu lassen. Der König stellte mir das Opernhaus mit allen seinen Mitteln zur Verfügung und garantierte mir die Hälfte der Bruttoeinnahme. Ich konnte von dieser königlichen Liebenswürdigkeit nur gerührt sein. Ich blieb also etwa zehn Tage in Berlin, um die Aufführung von Faust zu veranstalten. Sie war, soweit das Orchester und die Chöre in Betracht kommen, wunderbar, doch in andern Beziehungen recht schwach. Der Tenor, welcher die Rolle des Faust übernommen hatte, und die Sopranistin — sie war der Partie der Margarete nicht gewachsen — schadeten mir im höchsten Maße. Bei der Ballade vom König von Thule (die man seither überall mit Beifall aufnimmt) wurde gezischt, ich konnte aber nicht wissen, ob diese Kundgebungen gegen den Komponisten oder gegen die Sängerin oder gegen beide zugleich gerichtet waren. Diese letzte Annahme ist die wahrscheinlichste. Das ganze Parkett war von übelwollenden Menschen besetzt, welche, wie man mir sagte, darüber entrüstet waren, daß ein Franzose die Frechheit habe, eine Paraphrase des deutschen National-Meisterwerks zu komponieren; auch waren darunter Anhänger des Fürsten Radziwill, der mit Hilfe einer ziemlichen Anzahl von wirklichen Komponisten die für Gesang bestimmten Szenen aus Faust in Musik gesetzt hatte. In meinem Leben habe ich nichts gesehen, was in seiner Wildheit so drollig wäre, wie die Intoleranz von gewissen Fanatikern deutscher Nationalität ... Außerdem hatte ich diesmal einen Teil des Opernorchesters gegen mich, dessen Wohlwollen ich durch meine Briefe über Berlin verscherzt hatte, welche einige Jahre vorher von Herrn Gathy ins Deutsche übersetzt und in Hamburg veröffentlicht worden waren. Und doch enthalten jene Briefe, welche in meinen Memoiren wiedergegeben sind, nichts Beleidigendes

für die Berliner Instrumentalisten; davon kann man sich überzeugen. Ich sage von diesem Orchester, es sei **prachtvoll**, ich erkläre, daß es die Vorzüge eines präzisen Zusammenspiels, der Kraft und Feinheit, in hervorragendem Maße besitze;[1] aber — und das ist mein Verbrechen — ich stelle eine Vergleichung an zwischen gewissen Virtuosen und denjenigen von Paris und gestehe (schaudert vor Entrüstung!), daß unsere Flötenspieler jene übertreffen. Nun hatte sich durch diese harmlosen Worte im Herzen der ersten Berliner Flöte ein ganzer Vorrat von Wut angesammelt, und es war ihm, soviel ich verstanden habe, gelungen, seinen Zorn auf viele von seinen Kollegen zu übertragen, dadurch daß er ihnen die Versicherung gab, ich habe über das Berliner Orchester tausend Schlechtigkeiten gesagt. Dies ist ein Beweis von der Gefahr, welche man läuft, wenn man über Musiker schreibt und sich dem Sturme aussetzt, der sofort aus dem Äolusschlauche ihres Selbstbewußtseins hervorbricht, wenn man das Unglück hat, dieses nur leicht zu verletzen. Man wird sich, wenn man einen Sänger kritisiert, kaum der Feindschaft seiner Genossen aussetzen; im Gegenteil, diese finden im allgemeinen, daß man sich gegen ihn nicht streng genug gezeigt hat; aber der Musiker eines berühmten Orchesters behauptet stets, daß, wenn man an ihm etwas aussetzt, die ganze Kapelle, welcher er angehört, damit beleidigt wird, und erreicht es manchmal, daß auch seine Kollegen diese Dummheit glauben. Während der Proben zu Benvenuto Cellini in Paris kam es einmal vor, daß ich einen zweiten Hornisten (Herrn Meyfred, einen sonst geistreichen Mann) darauf aufmerksam machte, daß er sich bei einer wichtigen Stelle irre. Bei dieser in Ruhe und aller Höflichkeit gemachten Bemerkung stand Herr Meyfred zornig auf und rief, alle Vernunft verlierend: „Ich spiele, was da steht! Warum mißtrauen Sie so dem Orchester?“ Worauf ich noch ruhiger antwortete: „Mein lieber Herr Meyfred, erstens handelt es sich nicht um das Orchester, sondern um Sie allein; ferner mißtraue ich keinem Menschen, denn das Mißtrauen setzt einen Zweifel voraus, und ich bin vollkommen sicher, daß Sie sich irren.“

[1] Vgl. S. 87 dieses Bandes.

Um auf das Berliner Orchester zurückzukommen, so brauchte ich bei den Proben zu Faust nicht lange, um seine Abneigung gegen mich zu erkennen. Der eisige Empfang, den es mir täglich bereitete, wenn ich eintrat, sein feindseliges Schweigen nach den besten Stellen meiner Partitur, die wütenden Blicke, welche mir besonders von den Flötisten zugeworfen wurden, endlich die Enthüllungen der Musiker, welche meine Freunde geblieben waren, dies alles konnte mir keinen Zweifel lassen. Die letzteren waren durch die wütende Feindseligkeit ihrer Kameraden eingeschüchtert und wagten es nicht, mir ihren Beifall auszudrücken, und nur mit leiser Stimme getraute sich einer von ihnen, der ein wenig Französisch sprach, als er am Schlusse einer Probe an mir vorüberkam, zu flüstern: »Monsieur! la mousik .... elle est souperbe! ....«[1] Was die Zischer der Ballade betrifft, so habe ich wohl eine gewisse Berechtigung, einigen von ihnen zu mißtrauen (hier kann man es wohl sagen) wegen ihrer vertraulichen Beziehungen zu den großen Flötisten, den gewaltigen Flötisten, den unvergleichlichen Flötisten des Berliner Orchesters. Wie dem auch sei, die Aufführung war, ich wiederhole es, von seiten des Orchesters ebenso schön und vorwurfsfrei als von seiten der Chöre.

Böttticher sang als vortrefflicher Musiker und wirklicher Künstler die Rolle des Mephistopheles. Nach der Sylphenszene rief das Publikum: *Da Capo!* aber ich war schlechter Laune und wollte das Stück nicht wieder beginnen. Die Frau Prinzessin von Preußen, welche zweimal um acht Uhr morgens in den kalten und dunklen Saal des Opernhauses gekommen war, um meine Proben zu hören, sagte mir allerlei angenehme Dinge, der König schickte mir durch Meyerbeer das Kreuz des roten Adlerordens und lud mich für den nächstfolgenden Tag auf sein Schloß Sans-Souci zum Mittagsessen ein, und der große Kritiker Rellstab, seit langer Zeit der erbitterte Feind von Meyerbeer nnd Spontini, gab mir zwar zuerst mündliche Beweise der Freundschaft und Achtung, nachher riß er mich aber im Reichsanzeiger auf die schönste Weise herunter. — Das sind viele Erfolge, und der letztere ist meiner Ansicht nach

[1] „Mein Herr! die Musik ... sie ist herrlich! ...“

nicht der geringste unter ihnen. Das Diner in Sans-Souci war reizend. Herr von Humboldt, der Graf Matthias Wielhorski und die Frau Prinzessin von Preußen waren unter den Gästen. — Nach dem Dessert wurde im Garten der Kaffee eingenommen. Der König ging herum mit seiner Tasse in der Hand; als er mich auf der Treppe eines Pavillons bemerkte, rief er von weitem:

— „He! Berlioz, kommen Sie doch her, geben Sie mir Nachrichten von meiner Schwester und erzählen Sie mir von Ihrer Reise in Rußland."

Ich eilte eifrig herbei und erzählte meinem erhabenen Gastgeber, ich weiß nicht mehr was für Narrheiten, die ihn in sehr fröhliche Laune versetzten.

— „Haben Sie Russisch gelernt?" fragte er mich.

— „Ja, Majestät, ich kann sagen: Na prava, na leva (rechts, links), um einen Schlittenführer zu führen; ich kann außerdem sagen: Durack, wenn der Führer sich verirrt."

— „Und was heißt das Wort »Durack«?"

— „Das heißt Dummkopf, Majestät!"

— „Ha! ha! ha! Dummkopf, Majestät; Dummkopf, Majestät! das ist reizend!"

Und der König lachte laut auf, wobei Bauch und Arme in so heftige Erschütterung gerieten, daß er fast den ganzen Inhalt seiner Tasse auf den Sand vergoß. Dieses Lachen, in welches ich ohne Umstände einstimmte, machte plötzlich aus mir eine wichtige Persönlichkeit. Mehrere Höflinge, Offiziere, Edelleute oder Kammerherren hatten es von dem Pavillon, in welchem sie geblieben waren, bemerkt, und man dachte sofort daran, sich mit einem Manne gut zu stellen, der den König so sehr zum Lachen brachte und sogar ganz gemütlich mitlachte. Als ich daher einen Augenblick später zum Pavillon zurückkam, sah ich mich von großen Herren umgeben, die mir vollständig unbekannt waren und sich mir mit tiefen Verbeugungen bescheiden vorstellten:

„Mein Herr, ich bin der Fürst von *** und schätze mich glücklich, Ihre Bekanntschaft zu machen — Mein Herr, ich bin der Graf von ***; gestatten Sie mir, Ihnen zu dem schönen Erfolg, den Sie eben hatten, zu gratulieren. — Mein Herr, ich bin der

Baron ***; ich hatte die Ehre, Sie vor sechs Jahren in Braunschweig zu sehen, und bin entzückt .... usw., usw. ..." Ich begriff nicht, woher mir solches Ansehen am preußischen Hofe so unerwartet zufiel, bis mir endlich die Szene im ersten Aufzug der Hugenotten einfiel, wo sich Raoul, nachdem er den Brief der Königin gelesen hat, von Leuten umringt sieht, die ihm einen Kanon auf allen Stufen der Tonleiter singen mit den Worten: „Freunde sind wir, wie Ihr wißt, jederzeit."[1] Man hielt mich für einen mächtigen Günstling des Königs! Welch eine drollige Welt ist doch ein Hof!

Ohne mächtig oder ein Günstling zu sein, bin ich zum mindestens tief dankbar für die Liebenswürdigkeit, von welcher mir der König von Preußen so oft Beweise gegeben hat, und es lag mir fern, ihm im geringsten schmeicheln zu wollen, als ich ihm an jenem Tage in einem Augenblick ernster Unterhaltung sagte:

„— Sie sind der wirkliche König der Künstler."

„— Wieso? Was habe ich für sie getan?"

„— Um nur von den Musikern zu sprechen, so haben Sie viel für sie getan, Majestät. Sie haben Spontini und Meyerbeer mit Ehren überschüttet und königlich belohnt; Sie haben ihre Werke prächtig aufführen lassen; Sie haben die Meisterwerke von Gluck, welche man außer in Berlin nirgend mehr hört, auf großartige Weise wieder inszenieren lassen; Sie haben die Antigone von Sophokles aufführen und zu dieser Auferstehung der Antike von Mendelssohn Chöre schreiben lassen; Sie haben diesen Meister ferner beauftragt, die Musik zu Shakespeares reizender Phantasie: Ein Sommernachtstraum zu schreiben usw. usw. Überdies muß das unmittelbare Interesse, welches Sie an allen edlen Versuchen der Kunst nehmen, für die Künstler ein Antrieb zu neuen Taten, eine beständige Ermutigung zur Arbeit sein, und diese Stütze, welche Eure Majestät dadurch den Anstrengungen der Künstler darbietet, ist um so wertvoller, als sie in Europa die einzige in ihrer Art ist."

„— Nun, was Sie da sagen, ist vielleicht richtig; wir wollen aber nicht soviel davon sprechen."

---

[1] Vous savez si je suis un ami sûr et tendre.

Gewiß, es war richtig. Heute ist es nicht mehr so; der König von Preußen ist in Europa nicht mehr der einzige Souverän, welcher sich für Musik interessiert. Es gibt noch zwei andere: der junge König von Hannover und der Großherzog von Weimar. Im ganzen drei.

XVII.

Paris. — Die Herren Roqueplan und Duponchel werden auf meine Veranlassung zu Direktoren des Opernhauses ernannt. — Ihre Dankbarkeit. — Die blutende Nonne. — Ich reise nach London. — Scribe. — Der Priester muß vom Altar leben.

Als ich wieder in Frankreich ankam, beeilte ich mich, einige Tage im Kreise meiner Familie, von welcher ich seit so langer Zeit getrennt war, zu verbringen und meinem Vater seinen Enkel, den er noch nicht kannte, vorzustellen. Armer Ludwig! welch ein Glück für ihn, von allen so zärtlich empfangen zu werden, von seinen Großeltern, von unseren alten Dienern, und, eine kleine Büchse in der Hand, mit mir durch die Felder zu streifen! Er sprach vorgestern davon in einem Brief, der von den Alandsinseln datiert ist, und nannte diese in la Côte-Saint-André verbrachten vierzehn Tage die glücklichsten seines Lebens ... Und nun ist er Matrose, auf einem Schiff der englisch-französischen Flotte, welche in der Ostsee die russischen Hafenstädte blockiert, in der täglichen Erwartung einer Seeschlacht, dieser Hölle auf dem Wasser. Der Gedanke daran verwirrt mir Herz und Sinn ... glücklich sind die Menschen, die nichts lieben ... Er hat diese Laufbahn selbst gewählt. Konnte ich mich dem widersetzen? ... denn es ist trotz allem ein edler und schöner Beruf. Überdies dachte man damals nicht an den Krieg ... O diese zahllosen, furchtbaren Zerstörungsmittel! Wir wollen hoffen, daß er mit heiler Haut davon kommt ... Und die ungeheuren Geschütze, die er bedienen muß, die glühenden Kugeln, die Brandraketen! der Kugelregen! das um sich greifende Feuer! das einbrechende Wasser! die Dampfexplosionen! ... Ha! ich werde noch wahnsinnig darüber! . . . . . ich kann nicht mehr schreiben! . . . . . .

Zwei Tage später.

Ich denke immer noch daran. Laßt uns von etwas anderm reden. Eine Seeschlacht .... in unserer Zeit .... meine Erzählung geht so langsam vorwärts. Es ist so langweilig zu schreiben und wahrscheinlich auch zu lesen. Was wird es nützen? ... Kürzen wir soviel wie möglich ab; weg mit Betrachtungen und Kommentaren. Armes, liebes Kind!

Nach diesem Ausflug in die Dauphiné kehrte ich wieder nach Paris zurück. Bomarsund ... wird bombardiert ... vielleicht steht er jetzt mitten im Feuer ...

Herr Léon Pillet sollte die Direktion des Opernhauses aufgeben. Herr Nestor Roqueplan und der ewige Duponchel hatten sich zusammengetan und vereinten ihre Bemühungen, um seine Nachfolger zu werden. Sie suchten mich auf.

— „Sie wissen," sagten sie zu mir, „daß Herr Pillet nicht mehr am Opernhause bleiben kann; wir haben Chancen, dort anzukommen (Duponchel konnte sagen: wiederanzukommen); aber der Minister des Innern ist uns nicht gut gesinnt, und Sie allein können ihn, durch die Vermittlung des Direktors vom Journal des Débats, zu unseren Gunsten umstimmen. Wollen Sie Herrn Armand Bertin bitten, beim Minister ein gutes Wort einzulegen? Wenn wir auf Grund dieser Empfehlung ernannt werden, so wollen wir Ihnen eine schöne Stellung an der Oper anbieten; wir werden Ihnen die musikalische Oberleitung dieses Theaters und außerdem die Kapellmeisterstelle geben."

— „Verzeihung, diese Stelle hat jetzt Herr Girard, einer meiner alten Freunde, und ich möchte ihn um keinen Preis darum bringen."

— „Nun, wir brauchen zwei Dirigenten am Opernhause, wir wollen den zweiten nicht behalten, denn er taugt nichts; wir werden zwischen Herrn Girard und Ihnen die Obliegenheiten des Dirigenten in gleicher Weise teilen. Lassen Sie uns nur machen, es soll alles zu Ihrer Befriedigung eingerichtet werden."

Durch diese schönen Worte verführt, ging ich zu Herrn Bertin. Nach einigem Zögern, welches in seinem geringen Vertrauen zu den beiden Bewerbern seine Ursache hatte, willigte er ein, mit dem Minister zu sprechen. Sie wurden ernannt.

Gleich in den ersten Tagen nach ihrer Einführung begannen für mich im Opernhause Plackereien aller Art. Roqueplan bestellte mich zu Zusammenkünften und fand sich nicht ein; Duponchel tat dasselbe. Man ließ mich zwei Stunden lang im Vorzimmer warten; und wenn dann endlich einer der Direktoren ankam, so bedauerte er die Abwesenheit seines Kollegen und erklärte, er könne ohne ihn keine Geschäfte besprechen. Ich begriff bald den Hintergedanken der beiden Herren. Eine solche Handlungsweise erfüllte mich mit einer leicht begreiflichen Entrüstung; ich hielt indessen damit zurück, denn ich war entschlossen, zu sehen, wie weit die Herren in ihrer Unverfrorenheit gehen würden. Ich bestand darauf, sie, wie man sagt, in die Enge zu treiben, und es gelang mir auch. Nach, ich weiß nicht wieviel, Hin und Her und verfehlten Verabredungen mußten wir wohl einmal alle drei zusammentreffen, und nun begannen sie ganz deutlich ihre früheren Worte zu widerrufen. Man wußte nicht, wie man mir eine Stellung im Opernhause schaffen solle; man könnte mich vielleicht als Chordirigenten anstellen, aber ich spiele nicht Klavier, und das sei für die Proben nötig. Girard wolle für die Leitung des Orchesters keine zweite Autorität zulassen, die seiner eigenen gleich komme: „Einen Thron", habe er gesagt, „teilt man nicht" (O König von Yvetôt!) usw., usw. Kurz, man war in großer Verlegenheit. Doch nun kommt das schönste!

Schon vor langer Zeit hatte ich die Partitur einer großen fünfaktigen Oper (die blutende Nonne[1]) begonnen, welche Herr Léon Pillet bei mir bestellt hatte. Scribe hatte dazu das Textbuch entworfen, und es war für dieses Werk zwischen uns und Herrn Pillet ein Kontrakt abgeschlossen worden. Sollte man glauben, daß Roqueplan die Frechheit hatte, mir mitten in der Unterhaltung folgende Worte ins Gesicht zu schleudern:

— „Sie haben einen Operntext von Scribe?"

— „Ja."

— „Nun, was wollen Sie damit anfangen?"

— „Bei Gott, wahrscheinlich das, was man mit Operntexten anfängt."

[1] La Nonne sanglante.

— „Es ist aber, wie Sie wissen, den Künstlern, welche an unserem Opernhause angestellt sind, durch eine ministerielle Vorschrift untersagt, ihre Werke darin aufführen zu lassen, und da Sie hier eine Stellung bekleiden wollen, so werden Sie keine Opern schreiben können."

— „O! ich habe nicht die Absicht, ein Dutzend davon zu schreiben, da können Sie ruhig sein; wenn ich in meinem Leben nur zwei gute Opern schaffen könnte, würde ich mich sehr glücklich preisen."

— „Gleichviel, es wird Ihnen unmöglich sein, auch nur eine einzige aufführen zu lassen. Ihre Nonne wird verloren sein; Sie sollten sie uns geben; wir würden sie von einem andern in Musik setzen lassen."

Ich hielt noch an mich und sagte mit erstickter Stimme:

— „Nehmen Sie sie!"

Von diesem Augenblicke an wurde die Unterhaltung immer verwickelter und zweckloser. Ich hatte diese Menschen durchschaut. Mein Verdacht war offenbar begründet. Man zielte darauf ab, mich los zu werden, und nicht genug damit, daß man keine von den gemachten Versprechungen halten wollte, man betrachtete mich als einen absurden, gefährlichen Komponisten, der zu nichts anderm tauge, als einem Theater Schaden zu bringen, und man war deshalb fest entschlossen, keine von meinen Kompositionen im Opernhause zu Gehör zu bringen, ja man ging so weit, daß man mir ein Werk wieder abnahm, welches ich schon begonnen hatte und welches mir vom vorhergehenden Direktor angeboten worden war.

Duponchel, ziemlich verlegen über den Cynismus seines Kollegen, sagte kein Wort. Obgleich er zu meinem musikalischen Wert nicht mehr Zutrauen hatte als jener, schien er doch zu fühlen, daß Direktoren, die mir ihre Stellung zu verdanken hatten, wenigstens dazu verpflichtet seien, jede beleidigende Ansicht über meine Person vor mir zu verbergen, wenn sie schon nicht bereitwillig das Opfer bringen konnten, mein Werk, dessen Mißerfolg ihnen sicher schien, aufführen zu lassen.

Was mich entrüstete, war nicht die Meinung dieser Herren über meine Kompositionen, das kann man mir glauben; ich hatte sie oft mit hochmütiger Geringschätzung über Beethoven, Mozart, Gluck

und die wirklichen Götter der Musik sprechen hören und hätte mich im Gegenteil recht geschämt, wenn ich bei ihnen irgend welche Spur von Sympathie gefunden hätte. Allein diese ungeheure Undankbarkeit übertraf alles, was ich in dieser Art bis dahin hatte kennen lernen können. Am Tage nach diesem Gespräche, in welchem nichts beschlossen wurde, ich aber erfuhr, was ich wissen wollte, nämlich die Tragweite der Dankbarkeit meiner zwei Verpflichteten, nahm ich das Anerbieten an, welches mir damals zufällig gemacht wurde, nach London zu fahren, um dort das Orchester der großen englischen Oper zu dirigieren. Ich schrieb sofort an die Herrn Duponchel und Roqueplan, teilte ihnen meinen Entschluß mit, enthob sie aller ihrer Versprechungen und wünschte ihnen alles Gute. Um sich nun in den Augen der Leute zu rechtfertigen, welche wußten, was ich für sie getan hatte, und die ganze Abscheulichkeit ihres Benehmens auf mich abzuwälzen, erzählten die Herren überall, ich habe die Stelle eines ersten Kapellmeisters und Herrn Girards Entlassung verlangt. Dies war eine zweifache Verleumdung, denn ich hatte von Anfang erklärt, nichts annehmen zu wollen, was Herrn Girard zum Nachteil gereichen könne. Folge davon war, daß Girard der Lüge Glauben schenkte; ich nahm ihm seine Leichtgläubigkeit übel; und seitdem sind wir entzweit geblieben, was für mich, wie ich zugebe, nur ein recht kleines Unglück ist. Im übrigen muß ich gestehen, daß ich den Ausgang dieser Geschichte ein wenig verdient hatte. Die musikalische Gewissenhaftigkeit meiner beiden Aspiranten war mir vollkommen bekannt; sie verstehen soviel von Musik wie von der chinesischen Sprache, und was noch schlimmer ist, sie dünken sich mit Verständnis und Geschmack begabt. Bei ihnen kommt also zur vollständigsten Unwissenheit, zur tiefsten Barbarei noch ein volles Selbstvertrauen hinzu. Es wäre deshalb meine Pflicht gewesen, ihnen den Weg zu unserer großen Opernbühne nicht zu ebnen, sondern sie im Gegenteil mit allen Mitteln davon fernzuhalten.

Allein ihre Versprechung, mir die musikalische Leitung des Opernhauses anzuvertrauen, blendete mich; ich dachte sofort an alles Schöne, was man mit einem solchen Instrument vollbringen kann, wenn man damit umzugehen weiß und sich das Große und den

Fortschritt in der Kunst als einziges Ziel setzt. Ich sagte mir: Sie werden die Finanzen verwalten, sie werden sich um den Tanz, um die Dekorationen usw. kümmern, was aber die eigentliche Oper betrifft, so werde ich der wirkliche Direktor sein. Und ich ließ mich von ihnen fangen, und die Versprechungen, welche die Herren aus freien Stücken gemacht hatten, wurden nicht besser gehalten als soviele andere, und von jenem Augenblicke an ist keine Rede mehr davon gewesen.

Ich war seit einigen Wochen in London, als ich daran dachte, meine zwei Direktoren noch einmal mit der Blutenden Nonne in die Enge zu treiben.

Wohl hatte ich, als mir Roqueplan die Oper zurückverlangte, erwidert: „Nehmen Sie sie!" Doch hörte sich diese Antwort ein wenig an wie die des Leonidas, als Xerxes von ihm seine Waffen forderte: „Hole sie!"

Überdies handelte es sich ja um jene berühmte Vorschrift, welche einem am Opernhause angestellten Komponisten untersagt, für dieses Theater zu schreiben; wohl hatte der Chordirigent, Herr Dietsch, seinen Fliegenden Holländer dort aufführen lassen (der Text, von Richard Wagner gedichtet, war diesem um fünfhundert Francs abgekauft und an Herrn Dietsch abgegeben worden, weil Herr Dietsch dem Herrn Direktor für die Komposition mehr Vertrauen einflößte als Richard Wagner!); wohl hatte der Gesangsbegleiter, Herr Benoist, seine Erscheinung[1] dort spielen lassen; wohl hatte Halévy ein weiteres Beispiel der Ausnahme gegeben, als er die Leitung des Gesanges am Opernhause hatte, und nichtsdestoweniger seine Opern die Jüdin, der Tuchmacher,[2] und Guido und Ginevra aufgeführt wurden.

Trotz alledem hatte Roqueplan einen scheinbaren Vorwand, um die Aufführung meiner Blutenden Nonne für unmöglich zu erklären. Da ich mich nun in London niedergelassen hatte und dem Bereich einer Vorschrift, die auf mich keine Anwendung mehr fand, entronnen war, schrieb ich an Scribe und bat ihn, ein letztes Wort mit unseren beiden Direktoren zu sprechen. „Wenn sie sich

[1] L'apparition. [2] Le Drapier.

bereit finden lassen", sagte ich, „den Kontrakt, welchen wir mit Herrn Pillet unterschrieben haben, aufrecht zu erhalten, so ersuchen Sie sie, bitte, mir zur Beendigung meiner Partitur die nötige Zeit zu lassen. Die Leitung des Orchesters von Drury-Lane läßt mir zum Komponieren keine Muße; Sie selbst haben das Textbuch nicht zu Ende geschrieben. Ich wünsche, dieses Werk nach seiner vollständigen Beendigung noch langsam und mit Überlegung durchzusehen, und ich kann mich nicht dazu verpflichten, es vor drei Jahren auf der Bühne erscheinen zu lassen. Wenn die Herren Roqueplan und Duponchel uns diese Frist nicht gewähren wollen, oder wenn sie sich, wie es wahrscheinlich ist, weigern, unseren Vertrag für gültig zu erklären, dann, mein lieber Scribe, werde ich Ihre Geduld nicht länger mißbrauchen und Sie bitten, die Dichtung zur Nonne zurückzunehmen und nach Belieben darüber zu verfügen."

Worauf Scribe, nachdem er die Direktoren gesprochen hatte, antwortete, daß die Herren, wohlwissend, daß wir bei weitem nicht bereit seien, die Nonne annehmen wollten, unter der Bedingung, daß sie sofort einstudiert werden könne; er schloß seinen Brief wie folgt:

„Ich glaube also, daß die Sache für uns nicht sehr günstig steht, und da Sie die Güte und Billigkeit haben, mir unser altes Gedicht, das schon so lange wartet, zur Verfügung zu stellen, so will ich Ihnen offenherzig gestehen, daß ich es annehme und versuchen werde, es hier bei dem eben eröffneten National-Theater oder irgendwo anders anzubringen." Und so geschah es auch. Scribe nahm seine Dichtung zurück; er bot sie, wie mir gesagt wurde, Halévy, Verdi und Grisar an; doch wußten diese alle um die Geschichte, und da sie das Benehmen von Scribe mir gegenüber als eine ziemlich gemeine Handlungsweise betrachteten, hatten sie Takt genug, sein Anerbieten zurückzuweisen. Herr Gounod nahm es schließlich an, und seine Partitur soll demnächst zu Gehör gebracht werden.[1]

[1] Sie ist mit einem Viertelserfolg aufgeführt worden. Was das von Scribe und Germain Delavigne endlich vollendete Gedicht betrifft, so hat sich dieses als so platt und eintönig erwiesen, daß ich mich glücklich schätzen muß, es nicht behalten zu haben.

Ich habe von meiner Partitur nur zwei Aufzüge vollendet. Von den Stücken, welche ich in dieser Musik für gut halte, möchte ich das große Duett, welches die Legende der blutenden Nonne enthält, und das darauf folgende Finale an die erste Stelle setzen. Dieses Duett und zwei Arien sind vollständig instrumentiert; das Finale ist es nicht. Dies wird sehr wahrscheinlich nie bekannt werden.[1]

Als ich bei meiner Rückkehr nach Paris Scribe traf, schien er ein wenig verlegen darüber, daß er meinen Vorschlag angenommen und sein Gedicht zur Nonne zurückgezogen hatte. „Aber", sagte er, „Sie wissen ja, der Priester muß vom Altar leben (il faut que le prêtre vive de l'autel)." Armer Mann! er konnte in der Tat nicht warten: er hat kaum mehr als zwei- bis dreimalhunderttausend Francs jährliches Einkommen, ein Haus in der Stadt, drei Landhäuser usw.

Als ich Liszt die Worte von Scribe wiederholte, fand er einen reizenden Witz; er sagte: »Oui, il faut qu'il vive de l'hôtel«[2] und verglich auf diese Weise Scribe mit einem Gastwirt.

Ich werde nicht weiter auf alle Einzelheiten meines ersten Aufenthaltes in England eingehen; ich würde nicht damit zu Ende kommen. Übrigens ist es immer dasselbe Lied. Ich war von Jullien, dem berühmten Leiter der Promenadekonzerte, als Orchesterdirigent der großen englischen Oper engagiert worden, welche er, von einem sonderbaren Ehrgeiz getrieben, im Drury-Lane Theater gegründet hatte. In seiner unbestreitbaren und unbestrittenen Narrheit hatte Jullien ein hübsches Orchester, einen Chor ersten Ranges, eine ganz annehmbare Kollektion von Sängern engagiert und nur eines vergessen: das Repertoire. Das einzige, was er in Aussicht genommen hatte, war eine Oper The Maid of honour, welche er bei Balfe bestellt hatte. Indessen gedachte er die Saison mit einer englischen Übersetzung der *Lucia di Lammermoor* von Donizetti zu eröffnen, und um bis zur ersten Aufführung der Oper von Balfe auch nur die Kosten zu decken, hätte diese Neuigkeit, die *Lucia*, bei jeder Vorstellung zehntausend Francs einbringen müssen.

---

[1] Bis auf die zwei Arien ist heute alles verbrannt.

[2] Hôtel (Gasthaus) anstatt autel (Altar); nicht übersetzbar.

Das Resultat war unvermeidlich; die Einnahmen von der *Lucia* erreichten niemals die Höhe von zehntausend Francs; die Oper von Balfe hatte einen halben Erfolg, und nach sehr kurzer Zeit war Jullien vollständig ruiniert. Nur im ersten Monat habe ich meinen Gehalt bezogen. Heute betrachte ich, ungeachtet der schönen Beteuerungen Julliens, welcher trotz allem ein ehrlicher Mensch ist, soweit man dies mit einem solchen Fonds von Unklugheit sein kann, das, was er mir schuldet, als unwiederbringlich verloren.

Von ihm und seinem merkwürdigen Theater handelt ein Abschnitt über die englische Oper in meinem Buch: Abendunterhaltungen im Orchester.[1] Ich habe Jullien gemeint, als ich von jenem verzweifelten Impresario sprach, welcher mir im Ernst den Antrag stellte, in sechs Tagen die Oper Robert der Teufel aufführen zu lassen, von welcher er weder die Abschriften, noch die englische Übersetzung, noch die Kostüme, noch die Dekorationen besaß, und von der das Sängerpersonal seines Theaters nicht eine Note kannte. Dieses war reine Narrheit. Ich kann es mir nicht versagen, hier noch einen andern höchst possierlichen Einfall von ihm mitzuteilen, welcher vollkommen den Mann charakterisiert, der gewohnt war, sich stets an die kindischen Instinkte der Menge zu wenden und mit törichten Mitteln zu reüssieren.

Als Julliens Mittel erschöpft waren, als er sah, daß die Oper von Balfe kein Geld einbrachte, und halbwegs zur Einsicht kam, daß man die Oper „Robert der Teufel" nicht in sechs Tagen in Szene setzen könne, auch wenn man sich am siebenten ausruhen würde, da versammelte er seinen Verwaltungsrat, um dessen Meinung zu hören. Dieser Verwaltungsrat setzte sich zusammen aus Sir Henry Bishop, Sir George Smart, Herrn Planchet (dem Verfasser des Textbuches zu Oberon von Weber), Herrn Gye (dem Regisseur von Drury-Lane), dem Gesangsmeister Herrn Marezzeck und mir. Jullien schilderte die Verlegenheit, in welcher er sich befand, und sprach von verschiedenen Opern, die er gern aufführen wollte (englische Übersetzungen und Abschriften derselben waren, wie immer, noch gar nicht vorhanden). Da mußte man

[1] Les soirées de l'Orchestre.

nun hören, was für Begriffe und Meinungen diese Herren von den Meisterwerken hatten, über welche in dieser Weise Verhör gehalten wurde! ... Ich hörte ihnen mit Bewunderung zu. Als endlich die Reihe an Iphigenie auf Tauris kam, welche dem englischen Publikum in einem Prospekt des Herrn Jullien versprochen worden war (es entsprach dies einem Gebrauche der englischen Theaterdirektoren, welche dieses Werk alljährlich ankündigen und niemals geben), da stellte sich heraus, daß die Mitglieder des Verwaltungsrates auch nicht eine Note davon kannten, und Jullien, der nicht wußte, was er sagen sollte, und durch mein Schweigen in Ungeduld geriet, wandte sich lebhaft gegen mich mit den Worten:

— „Zum Teufel, so sprechen Sie doch, Sie müssen doch das kennen, Sie!"

— „O ja, ich kenne das, aber Sie fragen mich ja nichts. Was wollen Sie wissen? Sagen Sie es mir, und ich werde antworten."

— „Ich will wissen, wie viel Akte Iphigenie auf Tauris hat, was für Personen darin vorkommen, in welchen Stimmlagen sie singen, und insbesondere, wie die Dekorationen und Kostüme beschaffen sein müssen."

— „Gut, nehmen Sie Papier und Feder und schreiben Sie, ich will Ihnen diktieren:

Iphigenie auf Tauris, Oper von Gluck (das wissen Sie ohne Zweifel), hat vier Akte. Es kommen darin drei Männerrollen vor: Oreste (Bariton); Pylades (Tenor); Thoas (Baß, der aber sehr weit in die Höhe geht); eine große Frauenrolle, Iphigenie (Sopran); eine andere kleine Rolle, Diana, (Mezzosopran) und einige Chorführer. Die Kostüme werden Ihnen leider nicht vorteilhaft erscheinen; die Scythen und ihr König Thoas sind zerlumpte Wilde von den Ufern des Schwarzen Meeres. Oreste und Pylades treten auf in der einfachen Kleidung zweier Griechen, welche Schiffbruch gelitten haben. Nur Pylades hat zwei Kostüme; er kommt im vierten Akt noch einmal auf die Bühne mit einem Helm auf dem Kopf ..."

— „Er hat einen Helm!" schrie Jullien, indem er mich be-

geistert unterbrach. „Wir sind gerettet! Ich will gleich nach Paris schreiben und einen vergoldeten Helm bestellen mit einem Kranz von Perlen und einem Helmbusch von armlangen Straußfedern; und wir werden vierzig Aufführungen haben.“

Ich habe vergessen, wie diese wunderbare Sitzung ausgegangen ist, aber noch in hundert Jahren würde ich mich an die entflammten Blicke, die sonderbaren Gesten, die kopflose Begeisterung erinnern, welche durch meine Bemerkung, daß Pylades einen Helm trägt, bei Jullien ausgelöst wurden, sowie an seinen großartigen Einfall, diesen Helm aus Paris kommen zu lassen, weil seiner Meinung nach kein englischer Arbeiter imstande war, ihn blendend genug herzurichten, und an seine Hoffnung, vierzig glänzende Aufführungen des Gluckschen Meisterwerkes zu erzielen vermittels des Perlenkranzes, der Vergoldung und der langen Federn auf dem Helme des Pylades.

Prodigious! wie der gute Dominus Samson sagt . . . prodigious! . . . .

Ich brauche nicht hinzuzufügen, daß Iphigenie nicht einmal einstudiert wurde. Jullien war einige Tage nach jenem gelehrten Konzil von London abgereist und hatte sein verkrachtes Theater zum Teufel gehen lassen. Übrigens hatten, wie es sich von selbst versteht, Sänger und Gesangsmeister sich gegen diese alte Partitur ausgesprochen, und der Gott Tenor (Reeves) hatte sehr gelacht, als man ihm davon sprach, daß er den Pylades singen solle.

LVIII.

Tod meines Vaters. — Neue Reise nach la Côte-Saint-André. — Ausflug nach Meylan. — Gefühl der Vereinsamung, das mich wütend anfällt. — Noch einmal *la stella del monte*. — Ich schreibe ihr.

In einem der ersten Kapitel dieser Memoiren habe ich erzählt, in welchem Zustande ich Paris angetroffen habe, als ich nach der Revolution von 1848 aus London zurückkehrte.

Der Eindruck war traurig genug; aber ein anderer Schmerz

sollte mich bald darauf an intimerer Stelle und ungleich tiefer verwunden; ich erhielt die Nachricht vom Tode meines Vaters.

Meine Mutter hatte ich schon vor zehn Jahren verloren, und diese Trennung auf ewig war ein harter Schlag für mich gewesen. Aber die Liebe, die natürliche Liebe zwischen Vater und Sohn, war für uns noch gesteigert gewesen durch ein Gefühl der Freundschaft, das vielleicht noch lebhafter war als das der Liebe und ganz unabhängig davon. Wie innig war die Übereinstimmung unserer Anschauungen über soviele Fragen, die man bloß zu berühren braucht, um die intellektuellen Fähigkeiten gewisser Menschen zu elektrisieren! Wie hochgerichtet war sein geistiges Streben! Wie feinfühlend war sein ganzes Empfinden, wie vollkommen und wie natürlich seine Güte und seine Freude am Wohltun! Und wie glücklich war er darüber, daß er mit seinen Prophezeiungen über meine musikalische Zukunft unrecht gehabt hatte!

Nach meiner Rückkehr aus Rußland gestand er mir, daß es einer seiner lebhaftesten Wünsche war, mein Requiem kennen zu lernen.

— „Ja, ich möchte es einmal hören, das schreckliche *Dies irae*, von dem man mir schon soviel erzählt hat, und dann würde ich gern sagen wie Simeon: *Nunc dimittis servum tuum, Domine.*"

Die Trauer, die er hinterließ, war eine aufrichtige und tiefe, besonders unter unseren armen Bauern, deren Dank er sich so oft und auf so vielerlei Weise erworben hatte. Rührende Einzelheiten erfuhr ich darüber von meinen Schwestern, als sie mir von seinem Tode Mitteilung machten . . .

Aber wie war sein Todeskampf so langwierig! . . .

„Wir können im Interesse unseres guten Vaters", schrieb mir meine Schwester Nanci, „ein Leben nicht mehr zurückwünschen, das ihm so schwer zur Last war. Zu sterben, so schnell wie möglich, war die stete Richtung seiner Gedanken. Man sah, daß er an nichts mehr Anteil nehmen wollte auf dieser Welt; er hatte Eile, sie zu verlassen. Ein glänzendes Gefolge von all den Armen, denen er geholfen, von all den Kranken, deren Leiden er gelindert hatte, geleitete ihn unter Tränen zu seiner letzten Wohnstätte. Zwei Reden wurden an seinem Grabe gehalten, und weinend hörten

sie alle Anwesenden: die eine von einem jungen Arzte, der sein Talent, seine Kunst und seine Tugenden würdigte, ... die andere von einem Mann aus dem Volke, der einfach und natürlich die Gefühle dieser Leute aussprach, in deren Mitte er gelebt hatte, ein bescheidenes und nützliches Leben, wie sie heutzutage so selten werden! Wenn irgend etwas deinen tiefen Schmerz darüber lindern kann, daß du nicht, wie wir, seinen letzten Seufzer empfangen konntest, so ist es das Bewußtsein, daß seine äußerste Schwäche ihn verhinderte, irgend eine Entbehrung lebhaft zu empfinden. Er schlief fast unaufhörlich und sprach kaum zu uns ... Doch fragte er mich eines Tages, ob ich keine Nachrichten von dir erhalten hätte und von Louis ..."

Ich kann es mir nicht versagen, fast den ganzen Brief von Adele, meiner andern Schwester, hier wiederzugeben, in dem ihr liebendes Herz in seiner ganzen Empfindungsglut mit explosionsartigem Ausbruch sich enthüllt:

Vienne, Samstag 4. August 1848.

„Wir wollen uns umarmen, mein Bruder, in unserem gemeinsamen Schmerz ... er ist furchtbar ... ich habe nicht gezweifelt an der Heftigkeit des Schlages, den du empfangen würdest ... ich habe dich beklagt wegen deiner Einsamkeit ... Man hat das Bedürfnis, sich fest aneinander anzupressen in diesen Momenten qualvoller Zerrissenheit ... Du wärst nicht mehr rechtzeitig angekommen, um von unserem geliebten Vater erkannt zu werden ... Tröste dich also über unser Stillschweigen und vergib, daß wir dich nicht benachrichtigt haben. Wir wußten nicht, ob du in Paris warst, und sechs Tage lang glaubten wir jeden Augenblick, ihn sterben zu sehen ... wir waren wie vernichtet vor Schmerz, von Sonntag an bis zur Stunde seines Todes am Freitag (28. Juli) um Mittag. Er delirierte ununterbrochen und erkannte seine Umgebung nur in seltenen Ruhepausen wieder. Dieser Todeskampf der letzten Tage war entsetzlich ... ein galvanisierter Leichnam hätte man meinen können ... Sein Kopf pendelte unaufhörlich hin und her in nervösen Zuckungen ... ebenso seine Arme ... Seine Augen starr und verstört, die Stimme so hohl, Unmögliches von uns verlangend ... Ich preßte ihn frenetisch in meine Arme während der heftigsten

Anfälle ... Nanci flüchtete sich vor Schrecken ... aber er litt nicht mehr, wir hofften es wenigstens ... der junge Arzt, der ihn pflegte, glaubte es ebenfalls. Die nervösen Zuckungen waren, wie er uns sagte, eine Folge des Opiums, das er bis zu seiner letzten Stunde eingenommen hat. Eines Tages zeigte ihm unsere gute Monika dein Bild, Lieber: er nannte deinen Namen und verlangte schnell, schnell eine Feder, Papier ... man tat ihm seinen Willen. — Gut, sagte er, gleich nachher werde ich ihm schreiben ... — Was er dir sagen wollte? Niemand weiß es; aber das war das einzige Mal, daß ihm die Erinnerung an dich durch den Sinn gezogen ist. Uns erkannte er mehr mit instinktivem Gefühl, glaube ich, als mit wirklichem Bewußtsein ... Eines Tages, als ich aus seinem irrenden Blick erriet, daß er irgend etwas wünschte, fragte ich ihn nach seinem Willen ... Nichts, mein Kind, antwortete er, mit einem unsagbaren Ausdruck von Zärtlichkeit, ich suche deine Augen. Dieses so väterliche Wort erregte in uns einen Strom von Tränen, und es wird niemals aus meiner Erinnerung schwinden ... Mein Mann war der Letzte, der ihn verließ. Er hatte mir versprochen, ihm die Augen zuzudrücken, dich zu ersetzen in dieser schmerzlichen Pflicht. Er hat mir sein Wort gehalten, mein Herz wird es ihm nicht vergessen. . . . . "

Dieses Unglück sollte mich bald darauf noch einmal zurückführen nach *la Côte-Saint-André*, um dort in dem väterlichen Hause mit meinen Schwestern zu weinen ... Gleich nach meiner Ankunft lief ich in das Arbeitszimmer, wo mein Vater so lange Stunden in traurigen Betrachtungen verweilt, wo er meine literarische Erziehung begonnen hatte, wo er mir die ersten Musikstunden gab, bevor er anfing, mich mit osteologischen Studien zu erschrecken.

Ich fiel halb ohnmächtig auf sein Kanapee, meine Schwestern umarmten mich stöhnend. Ich berührte mit zitternder Hand alles, was mir in die Augen fiel: seinen Plutarch, sein Notizbuch, seine Schreibfedern, seinen Spazierstock, seinen Karabiner (eine unschuldige Waffe, deren er sich nie bediente), einen meiner Briefe, der auf seinem Schreibtische lag ...

Dann öffnete Nanci eine Schublade:

— „Sieh, lieber Bruder, da ist seine Uhr, behalte sie . . . ach, er hat oft genug darauf gesehen in seiner höchsten Qual, um zu erfahren, wieviele Stunden ihm noch zu leiden blieben . . .“

Ich nahm die Uhr: sie ging, sie lebte . . . und mein Vater lebte nicht mehr.

Bevor ich mich nach Paris zurückwandte, wollte ich auch noch Grenoble und das Haus meines Großvaters von mütterlicher Seite, zu Meylan, wiedersehen.

Ich wollte (seltsamer Durst nach Schmerzen) den Schauplatz meiner ersten leidenschaftlichen Erregungen wieder begrüßen; ich wollte endlich meine ganze Vergangenheit mit einem Male umfassen, mich berauschen an Erinnerungen, wie tief auch die Trauer sein mochte, mit der sie mein Herz zerreißen mußten. Meine Schwestern blieben in la Côte, denn sie begriffen wohl, daß ich wünschen mußte, allein zu sein bei dieser frommen Pilgerfahrt, auf der so viele Empfindungen in mir erwachen mußten, die ihre Scham haben und Furcht selbst vor den liebsten Zeugen. Ich fühle, wie mir das Blut in den Adern klopft bei dem Gedanken, diesen Ausflug zu erzählen. Indes, ich will es tun, wäre es auch nur, um festzustellen, wie ausdauernd gewisse alte Gefühle beharren, die scheinbar unvereinbar sind mit neuen Gefühlen, und wie sie in Wirklichkeit zusammenleben in einem Herzen, das nichts vergessen kann.

Diese unerbittliche Kraft des Gedächtnisses ist so mächtig, daß ich z. B. das Porträt meines Sohnes im Alter von zehn Jahren heute nicht ohne Schmerz ansehen kann. Ich leide bei seinem Anblick, wie wenn ich zwei Söhne gehabt hätte, und mir jetzt nur noch der große junge Mann geblieben wäre, während der Tod mir das liebliche Kind entrissen hätte.

Ich kam um acht Uhr morgens in Grenoble an. Meine Vettern und mein Onkel waren auf dem Land. In meiner Ungeduld, Meylan wiederzusehen, eilte ich daher ohne Aufenthalt schnell durch die Vorstadt und machte mich dann zu Fuß auf den Weg nach jenem Dorf . . . Es war einer jener schönen Herbsttage, so voll von poetischem Reiz und voll von Heiterkeit.

Bald bin ich in Meylan vor dem Wohnhause meines Groß-

vaters, das inzwiſchen an einen ſeiner Pächter verkauft worden war, ich öffne die Tür, trete ein und finde niemand zu Hauſe. Der neue Eigentümer hatte ſich in einem Neubau eingerichtet, am andern Ende des Gartens.

Ich gehe weiter in den Salon, wo ſich früher die Familie zu verſammeln pflegte, wenn wir auf einige Wochen zu Beſuch bei unſerem Großvater waren. Der Salon war immer noch in demſelben Zuſtand, mit ſeinen grotesken Malereien und den phantaſtiſchen Vögeln aus Papier in allen möglichen Farben, die an die Wände geklebt waren.

Hier iſt der Seſſel, in dem mein Großvater ſeinen Nachmittagsſchlaf hielt, hier ſein Trick-Track-Spiel; auf dem alten Büfett bemerke ich einen Käfig aus Weiden, den ich als Kind geflochten habe; hier ſah ich meinen Onkel mit der ſchönen Eſtella tanzen . . . ich beeile mich, hinauszukommen.

Die Hälfte des Obſtgartens iſt umgeackert worden . . . ich ſuche eine Bank, auf der mein Vater ſtundenlang abends zu ſitzen pflegte, verloren in ſeine Träumereien, die Augen auf den Saint-Eynard geheftet, jenen koloſſalen Kalkfelſen, einen Sohn des letzten diluvialen Kataklysmus . . . Die Bank iſt zerbrochen, nur noch ihre beiden wurmſtichigen Füße ſind übrig geblieben . . .

Dort war das Maisfeld, wo ich zur Zeit meines erſten Liebeskummers meine Traurigkeit zu verbergen pflegte. Dort iſt der Baum, an deſſen Fuß ich angefangen habe, Cervantes zu leſen.

Und nun hinauf auf den Berg.

Dreiunddreißig Jahre ſind verfloſſen, ſeitdem ich ihn zum letzten Male beſucht habe. Ich bin wie ein Menſch, der ſolange tot war und jetzt wieder erwacht. Und indem ich erwache, finde ich alle Gefühle meines früheren Lebens wieder, alle gleich jung und gleich glühend.

Ich klettere die einſamen Felſenwege hinauf in der Richtung auf das weiße Haus, das ich damals, vor ſechzehn Jahren, als ich aus Italien zurückkehrte, nur von fern erblickt hatte, das Haus, wo *„la stella“* erglänzte.

Ich ſteige und ſteige, und in dem Maße, wie der Anſtieg ſich in die Länge zieht, fühle ich mein Herz ſchneller und ſchneller

klopfen. Ich glaube zur Linken des Weges eine Allee wiederzuerkennen, ich folge ihr einige Zeit; aber sie führt zu einer unbekannten Meierei, es war nicht die Allee, die ich suchte.

Ich gehe wieder auf den Weg zurück; er führte zu keinem Ziele und verlor sich zwischen Weingärten. Offenbar hatte ich mich verirrt. Ich sah noch in meiner Erinnerung den richtigen Weg vor mir, als ob ich ihn gestern gegangen wäre. Ein kleiner Brunnen befand sich früher daran, auf den ich noch nicht gestoßen war ... Wo bin ich denn? ... Wo ist der Brunnen? ... Dieses Verirren trug noch dazu bei, meine Aufregung zu steigern.

Dann entschließe ich mich, nach der Meierei zu gehen, die ich eben gesehen hatte, und mich dort zu erkundigen ... Ich trete in die Scheune ein, wo ich die Arbeit der Drescher unterbreche. Bei meinem Anblick halten sie einen Augenblick ihre Dreschflegel an, und, zitternd wie ein von Gendarmen verfolgter Dieb, frage ich sie, ob sie mir den Weg zeigen könnten zu dem Hause, das früher von Frau Gautier bewohnt worden sei.

Einer der Drescher kratzt sich die Stirn:

— „Frau Gautier", sagt er, „es wohnt kein Mensch dieses Namens hier in der Gegend ..."

— „Doch, eine alte Dame ..., sie hatte zwei junge Nichten,[1] die alle Jahre während des Herbstes zu ihr zu Besuch kamen ...

— „Ich erinnere mich", sagte, sich einmischend, die Frau des Dreschers; „weißt du nicht mehr? ... Fräulein Estella, die so hübsch war, daß alle Leute Sonntags an der Kirchentür stehen blieben, um sie vorbeigehen zu sehen."

— „Ah! jetzt fällt es mir wieder ein ... ja, ja, Frau Gautier ... Es ist eben schon solange her, sehen Sie ... ihr Haus gehört jetzt einem Kaufmann aus Grenoble ... Da oben steht es; Sie müssen noch ein wenig den Weg nach dem Brunnen entlang gehen, hier hinter unserem Weingarten, und dann nach links abbiegen."

— „Der Brunnen ist hier? O jetzt, jetzt werde ich mich schon zurechtfinden. Danke, danke. Ich bin sicher, ich werde mich jetzt nicht mehr verirren ..."

---

[1] Nein, ich irre mich, nicht zwei Nichten, sondern zwei Enkelinnen.

Und nach dem Überschreiten eines an die Meierei angrenzenden Feldes gerate ich endlich auf den richtigen Weg.

Bald höre ich das Murmeln des kleinen Brunnens ... ich bin da ... Hier ist der Pfad, die Allee, ganz ähnlich der andern, die mich vorhin irregeführt hat ... ich fühle, daß ich zur Stelle bin, ... daß ich gleich sehen werde ... o Gott! ... die Luft berauscht mich ... der Kopf schwindelt mir ... Ich halte einen Augenblick an, das Klopfen meines Herzens gewaltsam unterdrückend ... Ich komme an das Gartentor am Ende der Allee ... Ein Herr in einer Joppe, ohne Zweifel der prosaische Besitzer meines Heiligtums, steht auf der Schwelle und zündet sich eine Zigarre an ...

Er sieht mich mit erstaunter Miene an.

Ich gehe an ihm vorbei, ohne ein Wort zu sagen, und steige weiter bergan ... Ich muß bis zu einem alten Turm gelangen, der sich früher auf dem Gipfel des Hügels erhob, und von wo aus ich das Ganze mit einem Blicke werde umfassen können.

Ich steige, ohne mich umzudrehen, ohne einen Blick nach rückwärts zu werfen, ich will zuerst den Gipfel erreichen ... Aber der Turm! Der Turm! Ich sehe ihn nicht ... Sollte er zerstört sein? ... Nein, dort steht er ... Der oberste Teil davon ist abgebrochen worden, und die benachbarten Bäume, die größer geworden sind, haben ihn vor meiner Entdeckung geschützt.

Endlich habe ich ihn erreicht.

Hier, ganz in der Nähe, wo jetzt die jungen Buchen grünen, haben wir gesessen, mein Vater und ich, und ich habe ihm auf der Flöte die Arie aus Nina vorgespielt.

Gewiß war Estella hier ... Vielleicht nehme ich jetzt in der Luft den Raum ein, den ihre reizende Gestalt einnahm ... Und nun wollen wir uns umsehen ... Ich wende mich, und mein Blick umfaßt das ganze Bild auf einmal ... das geweihte Haus, den Garten, die Bäume, weiter unten das Tal, die Schlangenlinien der Isère und in der Ferne die Alpen, Schnee und Gletscher, alles, was sie gesehen, alles, was sie bewundert hat ... Ah! ... Ein Schrei, ein Schrei, den keine menschliche Sprache übersetzen kann, hallt wieder im Echo des Saint-Eynard ... Ja, ich sehe, ich sehe wieder, ich bete an ... Die Vergangenheit wird mir zur Gegen-

wart, ich bin jung, ich bin zwölf Jahre alt! Leben, Schönheit, erste Liebe, unendliche Poesie! Ich falle auf die Knie und rufe in das Tal, in die Berge, in den Himmel: „Estella! Estella! Estella!“ Und ich erfasse die Erde in krampfhafter Umarmung, ich beiße in das Moos ... Ein Gefühl der Vereinsamung fällt mich an ... unbeschreiblich ... wütend ... Blute, mein Herz ..., blute, aber laß mir die Kraft, weiter zu leiden! ...

Ich stehe wieder auf und gehe weiter, und suchend durchschweifen meine Augen alles, was auf den benachbarten Hügeln zerstreut liegt ... ich gehe, herumwitternd zur Rechten und zur Linken wie ein verirrter Hund, der seinen Herrn sucht ... Hier, am Rande dieses steilen Abhanges ging ich damals, als sie mir zurief:

„Geben Sie acht! Gehen Sie nicht so nah am Rand! ...“

Hier ist der Brombeerstrauch, über den sie sich bückte, um wilde Beeren zu pflücken ... Ah! dort, auf diesem Erdwall befand sich ein Felsstück, auf das ihre schönen Füße traten, auf dem ich sie stehen sah, herrlich, in das Tal hinabblickend ...

An jenem Tage hatte ich mir dann gesagt in der naiven Albernheit kindlicher Sentimentalität:

„Wenn ich einmal groß bin, wenn ich ein berühmter Komponist geworden bin, so werde ich eine Oper schreiben nach der Estella von Florian, ich werde sie ihr widmen ... ich werde die Partitur auf diesen Felsen legen, und dort wird sie sie finden, eines Morgens, wenn sie dahin kommt, den Sonnenaufgang zu bewundern.“

Wo ist der Fels? ... der Fels! ... ich kann ihn nicht finden ... er ist verschwunden ... Gewiß haben ihn die Winzer zerschlagen ... oder der Wind vom Gebirge her hat ihn mit Sand überdeckt.

Der schöne Kirschenbaum! An seinem Stamm hat sich ihre Hand gestützt ...

Aber was war es denn, das hier noch ganz in der Nähe stand? ... Irgend etwas, das, wie mir scheint, meine Erinnerung an sie beleben muß, mehr als alles andere ... irgend etwas, das ihr glich an Grazie ... an vornehmer Zierlichkeit ... was denn? Mein überlastetes Gedächtnis versagt ... Ah! eine junge Wicke war es, von der sie Blüten gepflückt hat ... das war dort an

der Biegung des Weges ... ich eile dahin ... Ewige Natur! ... Die Wicken sind noch da, und die Pflanze, reicher und dichter geworden als ehedem, bewegt im Winde ihre duftenden Zweige! ... Zeit ... launische Mäherin! ... der Fels ist verschwunden, und die Ranken sind geblieben ... Ich bin im Begriffe, alles mitzunehmen, alles auszureißen ... Aber nein, liebe Pflanze, bleibe und blühe weiter in deiner stillen Einsamkeit ... bleibe als das Symbol von meiner Seele, von dem Teil, den ich hier zurückgelassen habe und der immer hier wohnen wird, solange ich lebe! ... Nur zwei von deinen Ranken nehme ich mit, mit ihren frischgefärbten Schmetterlingsblüten, treubleibende Schmetterlinge! ... Lebe wohl! ... lebe wohl! ... schöner, geliebter Baum, leb' wohl! ... Berge und Täler, lebt wohl! ... Du alter Turm, leb' wohl ... alter Saint-Eynard, leb' wohl! ... Himmel meines Sternes, leb' wohl! ... Lebe wohl Romantik meiner Kindheit, letzter Widerschein einer reinen Liebe! Der Strom der Zeit reißt mich hinweg; lebe wohl, Stella! ... Stella! ...

Und traurig wie ein Gespenst, das in sein Grab zurückkehrt, stieg ich den Berg hinunter. Ich kam wieder an dem Zugang zu Estellas Hause vorbei. Der Herr mit der Zigarre war verschwunden. Er befleckte nicht mehr das Peristyl meines Tempels ... aber ich wagte es dennoch nicht, einzutreten, so sehnlich ich auch danach verlangte ... Ich ging langsam, langsam, bei jedem Schritte hielt ich an, und mit schmerzlicher Gewalt mußte ich meinen Blick von jedem einzelnen Gegenstande wegreißen ...

Ich hatte nicht mehr nötig, das Klopfen meines Herzens zu unterdrücken ... es schien nicht mehr zu schlagen ... ich wurde wieder ein Toter ...

Und überall milder Sonnenschein, Einsamkeit und Schweigen ...

Zwei Stunden später ging ich über die Isère und gelangte auf dem andern Ufer, kurz vor Sonnenuntergang, zu dem Weiler Murianette, wo ich meine Vettern und deren Mutter antraf. Am nächsten Tage gingen wir zusammen nach Grenoble zurück. Ich

machte, wie man sich wohl denken kann, einen sehr präokkupierten, sehr sonderbaren Eindruck. Als ich einen Augenblick mit meinem Vetter Victor allein geblieben war, konnte dieser die Frage nicht zurückhalten:

— „Was hast du denn? Ich habe dich niemals so gesehen ..."

— „Was ich habe? ... Nun, du wirst mich auslachen, aber da du mich fragst, so will ich antworten ... Übrigens wird mich das erleichtern, ich ersticke ... gestern war ich in Meylan ..."

— „Ich weiß; was gibt es dort?"

— „Es gibt dort unter anderm das Haus von Frau Gautier ... kennst du ihre Nichte,[1] Frau F******?"

— „Ja, die, die man früher die schöne Estella D— nannte."

— „Nun also, ich habe sie wahnsinnig geliebt, als ich zwölf Jahre alt war, und ... ich liebe sie immer noch! ...

— „Aber du Narr", antwortete Viktor, in helles Gelächter ausbrechend, „sie ist jetzt einundfünfzig Jahre alt, ihr ältester Sohn zweiundzwanzig ... er hat mit mir zusammen Jura studiert!"

Und sein Lachen wird noch stärker, und ich stimme mit ein, aber mit einem Lachen, krampfhaft, verzerrt, trostlos, wie die Strahlen der Aprilsonne durch Regen hindurchscheinend ...

— „Ja, es ist absurd, ich weiß es, und dennoch ist es so ... es ist absurd, und es ist wahr ... es ist kindisch und ungeheuerlich ... Lache nicht mehr oder lache, wenn du willst, gleichviel; wo ist sie jetzt? wo ist sie? Du mußt es wissen! ..."

— „Seit dem Tode ihres Mannes wohnt sie in Vif ..."

— „Vif! ist das weit?"

— „Drei Meilen von hier ..."

— „Ich gehe hin, ich will sie sehen."

— „Hast du den Verstand verloren?"

— „Ich werde irgend einen Vorwand finden, um mich bei ihr einzuführen."

— „Ich bitte dich, Hector, mach' keine solche Narrheit!"

— „Ich will sie sehen."

— „Du wirst nicht die Kaltblütigkeit haben, die nötig ist, um

[1] ihre Enkelin.

sich bei einem solchen Besuch mit Anstand aus der Affaire zu ziehen."

— „Ich will sie sehen!"

— „Du wirst dumm, lächerlich und taktlos erscheinen — ganz einfach."

— „Ich will sie sehen!"

— „Aber bedenke doch! . . ."

— „Ich will sie sehen!"

— „Einundfünfzig Jahre! . . . mehr als ein halbes Jahrhundert . . . Was wirst du wiederfinden? . . . Ist es nicht besser, seine junge und frische Erinnerung zu erhalten, dein Ideal zu bewahren?"

— „O Zeit, verfluchte, alles entweihende! Nun gut, ich will ihr wenigstens schreiben."

— „Schreibe! Mein Gott, was für ein Narr!"

Er reicht mir eine Feder und läßt sich in einen Sessel fallen, überwältigt von einem neuen Heiterkeitsanfall, in den ich stoßweise mit einstimme; und unter Sonnenschein und Regen schreibe ich den folgenden Brief, den ich noch einmal abschreiben mußte, weil große Wassertropfen jede Zeile befleckt hatten.

„Madame,

Es gibt eine Verehrung, treu und beharrlich, die nur mit uns selbst stirbt . . . Ich war zwölf Jahre alt, als ich zu Meylan Fräulein Estella zum ersten Male sah. Es konnte Ihnen damals nicht unbemerkt bleiben, welchen Aufruhr Sie in diesem Kinderherzen hervorgerufen hatten, das zu zerbrechen schien unter der Spannung disproportionierter Gefühle, ich glaube sogar, Sie hatten die sehr verzeihliche Grausamkeit, mitunter darüber zu lachen. Sechzehn Jahre später (ich kam aus Italien zurück) füllten sich meine Augen mit Tränen, mit jenen kalten Tränen, die die Erinnerung fließen macht, als ich beim Eintritt in unser Tal, auf der romantischen Höhe, die der Saint-Eynard beherrscht, das Haus erblickte, das früher von Ihnen bewohnt war. Einige Tage darauf, als ich den neuen Namen, den Sie trugen, noch nicht kannte, wurde ich gebeten, einen Brief an seine Adresse zu bestellen, einen Brief, der für Sie bestimmt war. Ich erwartete Frau F — auf einer

Poststation, wo sie sich einfinden sollte; ich überreichte ihr den Brief, ein heftiger Schlag, der mein Herz traf, ließ meine Hand erzittern, als ich sie der ihrigen näherte ... Ich hatte sie wiedererkannt ... Meine erste Schwärmerei ... *la stella del monte* ... deren strahlende Schönheit den Morgen meines Lebens erleuchtete. Gestern, gnädige Frau, nach lange und heftig erregtem Leben, nach weiten Reisen durch ganz Europa, nach Arbeiten, von denen der Widerhall vielleicht bis zu Ihnen gedrungen ist, gestern habe ich eine seit langem geplante Pilgerfahrt unternommen. Ich wollte alles wiedersehen, und ich habe alles wiedergesehen: das kleine Haus, den Garten, die Allee, den hohen Hügel, den alten Turm, das Gehölz, das ihn umgibt, den ewigen Fels und die großartige Landschaft, würdig Ihres Blickes, der so oft darauf verweilte. Nichts hat sich verändert. — Die Zeit hat den Tempel meiner Erinnerungen geschont. Nur wohnen heute unbekannte Menschen dort: Ihre Blumen werden von fremden Händen gepflegt, und kein Mensch auf der Welt, selbst Sie nicht, hätte es erraten können, warum ein Mann von düsterem Aussehen, die Züge durchfurcht von schmerzvollen Mühen, gestern die geheimsten Verstecke dort durchlief ... *O quante lagrime!* ... Leben Sie wohl, gnädige Frau, ich kehre zurück in den Strudel; Sie werden mich wahrscheinlich niemals sehen, Sie werden nicht erfahren, wer ich bin, und Sie werden mir, ich hoffe es, verzeihen, daß ich mir heute die seltsame Freiheit nehme, Ihnen zu schreiben. Ich verzeihe es Ihnen auch im voraus, wenn Sie über die Erinnerungen des Mannes lachen werden, wie Sie über die Schwärmerei des Kindes gelacht haben.

»Despised love.«[1]

Grenoble, 6. Dezember 1848."

Und trotz der Spöttereien meines Vetters schickte ich den Brief ab. Ich weiß nicht, was aus ihm geworden ist ... Ich habe seitdem nicht mehr von Frau F****** sprechen hören. In einigen Monaten muß ich wieder nach Grenoble kommen. Oh! diesmal,

[1] Verschmähte Liebe. Ausdruck von Shakespeare im Hamlet.

ich fühle es, werde ich nicht widerstehen können ... Ich werde nach Vif gehen.[1]

LIX.

Tod meiner Schwester. — Tod meiner Frau. — Ihr Begräbnis. — Das Odéon. — Meine Stellung in der musikalischen Welt. — Es wird für mich fast unmöglich, am Theater dem Haß, den ich erregt habe, Trotz zu bieten. — Die Kabale von Covent-Garden. — Die Koterie des Konservatoriums zu Paris. — Die geträumte und wiedervergessene Symphonie. — Liebenswürdiger Empfang in Deutschland. — Der König von Hannover. — Der Herzog von Weimar. — Der Intendant des Königs von Sachsen. — Mein Abschied.

Ich eile, ein Ende zu machen mit diesen Memoiren, ihre Niederschrift langweilt und ermüdet mich beinahe ebensosehr wie die eines Feuilletons; übrigens wenn ich die paar Seiten geschrieben habe, die ich noch schreiben will, so werde ich, wie ich glaube, genug erzählt haben, um einen nahezu vollkommenen Begriff von den Hauptereignissen meines Lebens zu geben und von dem Kreis von Empfindungen, Arbeiten und Schmerzen, in dem ich bestimmt bin, mich herumzudrehen ... bis ich mich nicht mehr drehen werde.

Der Weg, der mir noch zu durchlaufen bleibt, so groß man ihn auch annehmen mag, muß sicherlich sehr viel Ähnlichkeit haben mit dem, den ich schon durchlaufen habe; ich werde überall dieselben tiefen Radspuren finden, dieselben holprigen Kieselsteine, denselben aufgeweichten Boden, hie und da durchschnitten von irgend einem klaren Bache, beschattet von einem friedlichen Gebüsch, überragt von einem grandiosen Felsen, den ich mit großer Mühe erklimmen werde, um an der untergehenden Sonne den kalten Regen zu trocknen, dem ich in der Ebene vom frühen Morgen an ausgesetzt war.

Die Dinge und die Menschen ändern sich allerdings, wohl wahr, aber so langsam, daß in dem kurzen Zeitraum, den eine menschliche Existenz umfaßt, diese Änderung nicht bemerkbar werden kann.

[1] Ich bin niemals hingegangen. Ich habe nur vor fünf Jahren gehört, daß Frau F****** in Lyon wohne. Lebt sie noch? ... Ich habe nicht den Mut, mich danach zu erkundigen. (Februar 1854.) — Sie lebt noch, ich weiß es. (August 1854.)

Man müßte zweihundert Jahre alt werden, um diese Wohltat zu empfinden.

Ich habe meine älteste Schwester Nanci verloren. Sie starb an einem Brustkrebs, nach sechs Monaten entsetzlicher Leiden, die ihr Tag und Nacht herzzerreißende Schreie entrissen. Meine andere Schwester, meine liebe Adele, die sich nach Grenoble begeben hatte, um sie zu pflegen, und die sie bis zu ihrer letzten Stunde nicht verlassen hat, war nahe daran, den Anstrengungen und den furchtbaren Eindrücken, die dieser langsame Todeskampf für sie mit sich brachte, zu erliegen.

Und nicht ein Arzt hat den Mut gehabt, menschlich genug zu sein, um diesem Martyrium dadurch ein Ende zu setzen, daß er meine Schwester ein Fläschchen Chloroform einatmen ließ. Man tut das, um einem Patienten den Schmerz einer chirurgischen Operation zu ersparen, die eine Viertelminute dauert, und man verschmäht dasselbe Mittel, um ihn aus einer Qual von sechs Monaten zu befreien, wenn es bewiesen ist, mit Gewißheit, daß kein Mittel, nichts, nicht einmal die Zeit, ein schreckliches Leiden heilen kann, wenn der Tod offenbar das höchste Gut ist, die Befreiung, die Freude, das Glück! . . .

Aber da sind die Gesetze, die es verbieten, und die religiösen Vorstellungen, die sich nicht weniger entschieden dagegen auflehnen.

Und meine Schwester wäre ohne Zweifel nicht damit einverstanden gewesen, sich auf diese Weise zu befreien, wenn man es ihr vorgeschlagen hätte. „Der Wille Gottes muß geschehen." Als ob alles, was geschieht, nicht durch den Willen Gottes geschähe . . . und wie wenn die Befreiung der Leidenden durch einen sanften und schnellen Tod nicht ebensogut das Resultat von Gottes Willen gewesen wäre wie ihre abscheuliche und zwecklose Folterung.

Welcher Unsinn, diese Fragen über Schicksal, über Gottheit, über Willensfreiheit usw.!! Das ist das unendlich Absurde; der menschliche Verstand dreht sich darin herum und kann sich nur darin verlieren.

Auf jeden Fall, das Schrecklichste auf dieser Welt für uns lebende und empfindende Wesen ist das unerbittliche Leiden, sind die Schmerzen ohne mögliche Kompensation, wenn sie bis zu einem

solchen Grade der Intensität gesteigert sind; man muß ein Barbar oder ein Dummkopf sein oder beides zugleich, um nicht das sichere und sanfte Mittel anzuwenden, über das man heute verfügt, um dem ein Ende zu machen. Die Wilden sind klüger und menschlicher.

Auch meine Frau ist gestorben, aber wenigstens ohne große Schmerzen. Die arme Henriette, seit 4 Jahren gelähmt und der Bewegung und der Sprache beraubt, ist vor meinen Augen am 3. März 1854 zu Montmartre entschlummert. Mein Sohn hatte sich glücklicherweise Urlaub nehmen und von Cherbourg herkommen können, um einige Stunden bei ihr zu verweilen. Er war erst seit vier Tagen wieder abgereist, als sie verschied. Dieser Besuch hat ihren letzten Stunden ein wenig Trost gegeben, und ein glücklicher Zufall hat es gewollt, daß ich zu dieser Zeit nicht von Frankreich abwesend war.

Ich hatte sie seit zwei Stunden verlassen ... eine der Frauen, die sie bedienten, eilt mich zu holen, bringt mich zurück ... alles war zu Ende ... ihr letzter Seufzer war eben verhaucht. Sie war schon bedeckt mit jenem Schmerzenstuche, das ich aufheben mußte, um ihre blasse Stirn zum letzten Male zu küssen. Ihr Bild, das ich ihr im vorhergehenden Jahre geschenkt hatte, ein Bild, gemalt zur Zeit ihres Glanzes, zeigte sie mir strahlend von Schönheit und Genie neben dem Totenbette, auf dem sie lag, entstellt von ihrer Krankheit.

Ich will es nicht versuchen, eine Vorstellung von den Schmerzen zu geben, die dieses Herausreißen aus meinem Herzen mir verursachte. Überdies mischte sich darein ein Gefühl, das, wenn es auch früher niemals bis zu diesem Grade von Heftigkeit gelangt war, doch für mich immer am schwersten zu ertragen war — das Gefühl des Mitleids. Inmitten der Trauer über diese erloschene Liebe fühlte ich mich nahe daran, in dem ungeheuren, entsetzlichen, unermeßlichen, unendlichen Mitleid zu vergehen, mit dem die Erinnerung an die Leiden meiner armen Henriette mich überwältigte: Ihr finanzieller Ruin vor unserer Heirat; ihr Unfall; die Enttäuschung infolge ihres letzten dramatischen Unternehmens in Paris; ihr freiwilliger, aber stets schmerzlich empfundener Verzicht auf eine Kunst, die sie anbetete; die Verdunkelung ihres Ruhmes;

ihre mittelmäßigen Nachahmer und Nachahmerinnen, deren wachsendem Vermögen und Ruhm sie zugesehen hatte; unser inneres Hin- und Herziehen; ihre unausrottbare und schließlich begründete Eifersucht; unsere Trennung; der Tod aller ihrer Verwandten; die notgedrungene Entfernung ihres Sohnes; meine häufigen und langen Reisen; ihr stolzer Schmerz darüber, daß sie für mich eine Ursache von Ausgaben war, unter denen ich, wie sie wohl wußte, immer nahe daran war, zu erliegen; die falsche Idee, die sie hatte, sich durch ihre Liebe zu Frankreich die Neigung des englischen Publikums entfremdet zu haben; ihr Herz gebrochen; ihre Schönheit entschwunden; ihre Gesundheit zerstört; ihre physischen Schmerzen wachsend; der Verlust der Bewegung und der Sprache; ihre Unfähigkeit, sich auf irgend eine Weise verständlich zu machen; die lange trübe Aussicht auf Tod und Vergessenheit . . .

Vernichtung, Blitz und Donner, Blut und Tränen, mein Gehirn krampft sich in meinem Schädel zusammen, wenn ich an diese Scheußlichkeiten denke.

Shakespeare! Shakespeare! Wo ist er? Wo bist du? Es scheint mir, daß er allein unter allen vernünftigen Wesen mich begreifen kann und uns alle beide begriffen haben muß; er allein kann Mitleid mit uns gehabt haben, mit zwei armen Künstlern, die sich liebten und gegenseitig zerfleischten. Shakespeare! Shakespeare! du mußt menschlich gewesen sein; wenn du noch irgendwo lebst, so mußt du die Elenden zu dir aufnehmen! Du, du bist unser Vater, der du bist im Himmel, wenn es einen Himmel gibt.

Gott ist dumm und abscheulich in seinem unendlichen Gleichmut; du allein bist der rechte Gott für die Künstlerseelen. Nimm uns auf an deinen Busen, Vater, umarme uns! *De profundis ad te clamo.* Der Tod, das Nichts, was heißt das? Die Unsterblichkeit des Genies! . . . What? . . . O fool! fool! fool! . . . . . .

. . . . . .

Ich mußte mich allein mit den traurigen Pflichten beschäftigen. Der protestantische Pastor, der für die Zeremonie nötig war, und dem der Dienst für die Vorstädte von Paris oblag, wohnte am andern Ende der Stadt in der Straße M. le Prince. Ich ging weg, ihn zu benachrichtigen, um acht Uhr abends. Eine Straße

war durch Pflasterarbeiter versperrt, und der Wagen, in dem ich fuhr, mußte daher einen Umweg machen und am Odéon-Theater vorbeifahren. Es war erleuchtet, man spielte ein Modestück. Dort habe ich Hamlet zum erstenmal gesehen, vor sechsundzwanzig Jahren; dort strahlte der Ruhm der armen Toten eines Abends plötzlich auf, wie ein glänzendes Meteor; dort habe ich die Menge weinen sehen, überwältigt von Erschütterung beim Anblick des Schmerzes, des poetischen und herzzerreißenden Wahnsinns von Ophelia. Dort habe ich gesehen, wie Henriette Smithson, gerufen von einem auserlesenen Publikum und von allen Königen im Reiche des Gedankens, die damals in Frankreich regierten, nach Schluß des Hamlet wieder auf die Szene kam und, beinahe erschreckt über die ungeheure Größe ihres Erfolges, sich zitternd vor ihren Bewunderern verneigte. Dort habe ich sie als Julia gesehen zum ersten und letzten Male. Unter diesen Arkaden habe ich so oft in Winternächten meine fieberhafte Unruhe sich ergehen lassen. Hier ist die Tür, durch die ich sie zu einer Othello-Probe habe eintreten sehen. Sie wußte damals noch nichts von meiner Existenz, und wenn man ihr diesen blassen und verstörten jungen Unbekannten gezeigt hätte, der, angelehnt an einen der Pfeiler des Odéons, sie mit erschrecktem Auge verfolgte, und ihr gesagt hätte: „Das ist dein zukünftiger Mann", so würde sie sicherlich diesen Unglückspropheten einen unverschämten Narren geheißen haben.

Und dennoch ... es ist derselbe, der jetzt deine letzte Reise vorbereitet, poor Ophelia! Derselbe, der bald, wie Laertes, zu einem Priester sagen wird: »What ceremonies else?« ... Der dich so sehr gequält hat; der so sehr durch dich gelitten hat, nachdem er so sehr für dich gelitten hatte; der trotz allem Unrecht, das er dir getan hat, wie Hamlet sagen kann:

»Forty thousand brothers«,
„Vierzigtausend Brüder hätten sie nicht geliebt, wie ich sie liebte."

Shakespeare! Shakespeare! Ich fühle die Fluten wieder über mich hereinbrechen, ich gehe unter in meinem Schmerz, und ich suche wieder nach dir ...

Father! Father! Where are you?

. . . . . .

Am nächsten Morgen kamen zwei oder drei Schriftsteller, Herr d'Ortigue, Herr Brizeux, Herr Léon de Wailly, mehrere Künstler, unter Führung des vortrefflichen Baron Taylor, und einige andere gute Seelen, aus Freundschaft zu mir, um Henriette zu ihrer letzten Wohnstätte zu geleiten. Wäre sie fünfundzwanzig Jahre früher gestorben, so hätte das ganze geistige Paris aus Bewunderung, aus Anbetung für sie, ihrem Begräbnis beigewohnt; alle Dichter, alle Maler, alle Bildhauer, alle Schauspieler, denen sie noch gestern so herrliche Vorbilder von Bewegungen, von Gesten, von Stellungen geliefert hatte, alle Musiker, die die Melodie ihrer Liebestöne, die herzzerreißende Wahrheit ihrer Schmerzensschreie empfunden hatten, alle Liebenden, alle Träumer, und mehr als ein Philosoph, sie alle wären unter Tränen hinter ihrem Sarge hergeschritten. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Und heute, während sie so, fast ganz allein, den Weg nach dem Kirchhof zurücklegt, wimmelt da unten das undankbare und vergeßliche Paris in seinem Rauch. Er, der sie geliebt hat und der nicht den Mut hat, ihr bis zum Grabe zu folgen, weint in einer Ecke eines einsamen Gartens, und ihr junger Sohn schaukelt hoch auf dem großen Mast eines Schiffes, im Kampf gegen den Sturm, auf dem finsteren Ozean.

Hic jacet. Auf dem kleinen Kirchhof von Montmartre, am Abhange des Hügels, ruht sie, das Antlitz gegen Norden gewandt, nach jenem England zu, das sie niemals wiedersehen wollte. Ihr einfaches Grab trägt folgende Inschrift:

„Henriette Constance Berlioz-Smithson, geboren zu Ennis in Irland, gestorben zu Montmartre am 3. März 1854."

Die Zeitungen kündeten kalt, in den gewöhnlichen Ausdrücken, ihren Tod an. J. Janin allein zeigte Herz und Gedächtnis; hier folgen die wenigen Zeilen, die er in das Journal des Débats schrieb:

„Sie werden uns so schnell und so grausam entführt, jene Gottheiten der Sage. Sie sind so gebrechlich, jene gebrechlichen Kinder des alten Shakespeare und des alten Corneille! Ach! es

ist noch nicht so lange her, wir waren jung und herrlich, als eines Sommerabends Julia, auf ihrem Balkon sitzend, der nach der Straße von Verona geht, Julia an Romeos Seite, berauscht und zitternd, lauschte ... der Nachtigall, der Morgenlerche. Sie lauschte träumerisch und so licht, mit so viel entzückendem Feuer in dem halbverschleierten Blick! In dieser dunklen und reinen Stimme ertönte die Prosa von Shakespeare und seine Poesie als eine Stimme von Gold, triumphierend, angebetet und voll von ihrem ewigen Leben! Eine ganze Welt war gefesselt von der Grazie, von der Stimme, von dem Zauber dieser Frau.

Sie war kaum zwanzig Jahre alt, sie nannte sich Miß Smithson, sie eroberte, allmächtig, die Sympathie und die Bewunderung des Parterres, das mit Entzücken die neue Wahrheit vernahm. Und so wurde sie, diese junge Frau, ohne es zu wissen, ein ungekanntes Gedicht, eine neue Leidenschaft und eine wahre Revolution. Sie ist das Feldzeichen geworden für Madame Dorval, für Frédérick-Lemaître, für Madame Malibran, für Victor Hugo, für Berlioz. Sie hieß Julia, sie hieß Ophelia. Sie inspirierte selbst Eugène Delacroix, als er jenes anmutige Bild von Ophelia malte. Sie fällt; ihre Hand, die herabsinkt, hält noch den Zweig fest; mit der andern Hand führt sie ihren lieblichen und letzten Kranz an ihre schöne Brust; der Rand ihres Kleides reicht schon an das heraufsteigende Wasser; die Landschaft ist trübe und traurig; ganz in der Ferne sieht man die Flut heraneilen, die sie verschlingen wird; ihre feuchtbeschwerten Kleider haben die arme Unglückliche und ihre süßen Lieder hinabgezogen in den Schlamm und in den Tod.

Sie nannte sich endlich, diese entzückende und rührende Miß Smithson, mit einem Namen, den Madame Malibran getragen hat; sie nannte sich Desdemona, und der Mohr, wenn er sie umarmte, sagte zu ihr: „O meine holde Kriegerin. O my fair warrior!“ Ich sehe sie noch vor mir, nach so langer Zeit, ebenso weiß, ebenso bleich wie die Venezianerin von Angelo, dem Tyrannen von Padua. Sie ist allein und horcht auf den Regen und den Wind, der draußen stöhnt, die schöne junge Frau, so unselig und so liebreizend, die der Dichter Shakespeare mit seiner Liebe und seiner Verehrung umgeben hat. Sie ist allein, sie fürchtet sich; sie fühlt auf dem

Grunde ihrer aufgestörten Seele ein unerklärliches Mißbehagen; ihre Arme sind nackt, und man kann gerade noch ein kleines Stückchen ihrer weißen Schulter hervorschimmern sehen. O heilige Blöße der todgeweihten Frau! Sie war wunderbar in dieser Szene, Miß Smithson, und glich mehr einer himmlischen Erscheinung als einem irdischen Weibe! — Und jetzt liegt sie da, tot, seit acht Tagen, und träumt noch von jenem Ruhme, der so schnell kommt und so schnell entflieht! O Träume! O Reue! O Schmerzen! . . . Früher, in meiner Jugend, hörte ich einen Chor singen als Totenklage für Julia Capulet! Dieser Trauermarsch, begleitet von dem unaufhörlich wiederkehrenden Rufe: streut Blumen! streut Blumen![1], machte einen niederschmetternden Eindruck. Unter seinen Klängen stieg man in das düstere Gewölbe hinab, unter dem Julia schlief, und die düstere Melodie vollendete ihr Werk und erzählte von den Schrecken dieser Totengewölbe. „Streut Blumen! Streut Blumen!" Julia ist tot, klagte der Trauergesang, im Stile einer Chorhymne vom alten Vater Äschylus; Julia ist tot (streut Blumen!), der Tod lastet auf ihr wie ein Frühlingsreif auf dem Rasen (streut Blumen!). So dienen die Instrumente, die zum Tanz aufspielen sollten, als Trauergeläut; das Hochzeitsessen wird zum Totenmahl; die Blumen des Festes bedecken ein Grab!" . . . . . .

. . . . . .

Liszt schrieb mir bald darauf aus Weimar einen jener herzlichen Briefe, die er so gut zu schreiben versteht: „Sie hat dich inspiriert," sagte er mir, „du hast sie geliebt, du hast sie besungen, ihre Aufgabe war vollendet." . . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Ich habe nun nichts mehr zu sagen über die beiden großen Liebesgeschichten, die auf mein Herz und auf meine Gedanken einen so mächtigen und langwährenden Einfluß ausgeübt haben. Die eine ist eine Kindheits-Erinnerung. Sie kam über mich, strahlend

---

[1] Anspielung von Janin auf den Chor des Trauermarsches aus meiner Symphonie „Romeo und Julia", wo diese Worte in der Tat anhaltend psalmodiert werden.

mit jedem Lächeln, geschmückt mit jedem blendenden Glanz, bewaffnet mit jedem Reiz einer unvergleichlichen Landschaft, deren Anblick allein schon genügte, mich tief zu erregen. Estella war damals in Wahrheit die Dryade meines Tempetales, und ich empfand zum ersten Male und gleichzeitig, im Alter von zwölf Jahren, den Eindruck einer großen Liebe und den einer großen Natur.

Die zweite Liebe erschien mir zugleich mit Shakespeare in meinem Mannesalter aus einem brennenden Dornbusch auf Sinai, inmitten der Wolken, der Donner und Blitze einer für mich unbekannten Poesie. Sie warf mich zu Boden, ich fiel auf mein Angesicht, und mein Herz und mein ganzes Innere wurde überwältigt von einer wilden, zehrenden Leidenschaft, in der, sich gegenseitig verstärkend, die Liebe zu der großen Künstlerin und die Liebe zu der großen Kunst miteinander verschmolzen.

Man wird die mächtige Wirkung eines solchen Gegensatzes, wenn überhaupt ein Gegensatz darin liegt, begreiflich finden. Auch hatte ich Henrietten kein Geheimnis gemacht, weder aus meiner Idylle von Meylan, noch aus der Lebhaftigkeit der Erinnerung, die ich davon bewahrte. Wer von uns hat nicht irgendwann eine erste Idylle erlebt? Trotz ihrer Eifersucht war sie zu klug, um sich dadurch verletzt zu fühlen. Sie hat nur mitunter sanfte Spöttereien darüber gemacht.

Die Menschen, die das nicht begreifen, werden mich noch viel weniger begreifen, wenn ich eine andre Eigentümlichkeit meiner Natur gestehe: Ich empfinde ein unbestimmtes Gefühl von poetischer Liebe, wenn ich an einer schönen Rose rieche, und ich habe lange Zeit etwas Ähnliches empfunden beim Anblick einer schönen Harfe. Ich mußte mich damals, wenn ich ein solches Instrument erblickte, zurückhalten, um nicht niederzuknien und es zu umarmen.

Estella war die Rose, die einsam geblüht hat.[1] Henriette war die Harfe, die hineinklang in all meine Musik, in meine Freude und in meine Trauer, und von deren Saiten ich, leider, soviele zerbrochen habe!

Jetzt bin ich angelangt, wenn nicht am Ende meiner Laufbahn,

[1] Tis the last rose of summer left blooming alone (Thomas Moore).

so doch an dem Abhang, der immer schneller und schneller dahin führt; müde, versengt, aber immer noch glühend und voll von einer Energie, die zuweilen mit einer Heftigkeit ausbricht, vor der ich fast erschrecke. Ich lerne allmählich Französisch, ich lerne, eine Seite Partitur und eine Seite Verse oder Prosa passabel zu schreiben, ich kann dirigieren und ein Orchester mit fortreißen, ich liebe und verehre die Kunst schwärmerisch in allen ihren Formen ... Aber ich gehöre einer Nation an, die sich heute für keine der edleren Betätigungen der Vernunft mehr interessiert, für die das goldne Kalb der einzige Gott ist. Das Volk der Pariser ist ein barbarisches Volk geworden; auf zehn reiche Häuser kommt kaum eines, in dem man eine Bibliothek findet. Ich rede nicht von einer musikalischen Bibliothek ... Nein, man kauft keine Bücher mehr, man leiht sich, für zwei Sous den Band, elende Romane aus den Leihbibliotheken; diese Nahrung genügt dem literarischen Bedürfnis aller Gesellschaftsklassen, sowie man sich auch bei den Musikverlegern für einige Francs pro Monat abonniert, um die Möglichkeit zu haben, aus der unendlichen Fülle platter Produktionen, von denen die Magazine überfließen, irgend ein Meisterwerk herauszusuchen von dem Genre, das Rabelais mit einem so verächtlichen Beiwort gekennzeichnet hat.

Der Industrialismus in der Kunst, und mit ihm all die schlechten Instinkte, denen er schmeichelt und schön tut, marschiert an der Spitze seines lächerlichen Gefolges und läßt seinen Blick in albernem Stolze und voll von stupider Verachtung über seine besiegten Feinde hinschweifen ... Kurz, Paris ist eine Stadt, mit der ich nichts anfangen kann, und wo ich für überglücklich gelte, wenn ich die einzige Aufgabe erfüllen darf, die man mir anvertraut hat, die des Feuilletonisten, die einzige Aufgabe, wenn man vielen Leuten glauben darf, für die ich auf die Welt gekommen bin.

Ich fühle wohl, was ich für die dramatische Musik schaffen könnte, aber es ist ebenso zwecklos wie gefährlich, den Versuch zu wagen. Zunächst sind die meisten unserer Operntheater recht übelberüchtigte Gegenden, musikalisch gesprochen, und besonders die Große Oper ist augenblicklich geradezu schändlich. Ferner könnte ich auf diesem musikalischen Gebiet meinen Gedanken nur dann freien

Lauf lassen, wenn ich mich als den absoluten Herrscher über ein großes Theater betrachten könnte, wie ich der Herrscher über mein Orchester bin, wenn ich eine meiner Symphonien dirigiere. Ich müßte über den guten Willen aller Beteiligten verfügen können, über den Gehorsam aller, von der ersten Sängerin und dem ersten Tenor, den Choristen, den Orchestermusikern, den Tänzerinnen und den Statisten an bis zum Dekorateur, zu den Maschinisten und zum Regisseur. Ein Opernhaus, wie ich es mir vorstelle, ist vor allem ein großes Musikinstrument; ich weiß darauf zu spielen, aber um gut zu spielen, muß es mir rückhaltslos anvertraut werden. Und das wird niemals geschehen. Ferner würden die Umtriebe, die Konspirationen, die Kabalen meiner Feinde doch zu leicht freien Lauf erhalten. Sie wagen es nicht, mich in einem Konzertsaal auszuzischen, sie tun es unfehlbar in einem geräumigen Theater, wie die Große Oper es ist; das wird immer geschehen.

Ich hätte in einem solchen Falle nicht nur die Nackenschläge des Hasses zu erdulden, den meine theoretischen Kritiken aufgewühlt haben, sondern auch die nicht weniger wütenden Ausbrüche des Zornes, welcher durch die Tendenzen meines musikalischen Stiles aufgereizt sind; eines Stiles, der für sich allein schon die mächtigste Popularität bedeutet. Denn diese Leute sagen sich mit Recht: „An dem Tage, an dem das Publikum zu einem Verständnis von solchen Kompositionen oder auch nur zu einem Geschmack daran gekommen ist, werden die unsrigen keinen Wert mehr haben.“ Ich habe die Probe auf diese Wahrheit in London erlebt, wo eine Bande von Italienern in Covent-Garden die Vorstellung von Benvenuto Cellini fast unmöglich gemacht hat. Sie haben geschrien, gezischt und gepfiffen von Anfang bis zu Ende; sie wollten selbst die Ausführung meiner Ouvertüre Römischer Karneval verhindern, die als Einleitung zum zweiten Akte gespielt wurde und in London schon mehrere Male in verschiedenen Konzerten, unter andern erst vor vierzehn Tagen in dem der Philharmonischen Gesellschaft von Hanovre-Square, mit Beifall aufgeführt worden war. Die öffentliche Meinung — von meiner eigenen spreche ich nicht — bezeichnete als den Anführer dieser, in ihrer Wut komisch wirkenden Kabale, Herrn Costa, den Kapellmeister des Covent-Garden-Orchesters,

den ich mehrere Male in meinen Feuilletons angegriffen habe wegen der Freiheiten, die er sich mit den Partituren der großen Meister herausnimmt, indem er sie zurechtstutzt, auch wohl verlängert, instrumentiert und auf alle mögliche Art verstümmelt. Wenn Herr Costa wirklich der Schuldige ist, was sehr gut möglich sein kann, so hat er es jedenfalls mit seltener Geschicklichkeit verstanden, durch seine eifrige Dienstfertigkeit und Hilfsbereitschaft während der Proben mein Mißtrauen einzuschläfern.

Die Londoner Künstler, voll Entrüstung über diese Gemeinheit, beabsichtigten, mir ihre Sympathie in der Weise auszudrücken, daß sie, zweihundertunddreißig an der Zahl, für ein „Testimonial-Konzert" subskribierten, das ich auf ihre Einladung hin und unter ihrer freiwilligen Mitwirkung in Exeter-Hall dirigieren sollte, das aber gleichwohl nicht stattfinden konnte. Der Verleger Beale (heute einer meiner besten Freunde) brachte mir außerdem ein Geschenk von zweihundert Guineen, das mir von einer Dilettantenvereinigung, an deren Spitze die berühmten Pianoforte-Fabrikanten Broadwood figurierten, angeboten wurde. Ich glaubte nicht, ein Geschenk behalten zu sollen, dessen Annahme unseren französischen Sitten so sehr widersprochen hätte, wenn auch die Idee nur von wirklicher Güte und Großmut eingegeben war. Nicht jeder ist eben ein Paganini.

Diese Beweise von Anhänglichkeit haben mich viel mehr gerührt, als die Beschimpfungen jener Clique mich verletzt hatten.

In Deutschland hätte ich ohne Zweifel nichts Derartiges zu befürchten. Aber ich kann kein Deutsch; ich müßte nach einem französischen Text komponieren, der nachträglich zu übersetzen wäre; das ist ein großer Nachteil. Auch müßte ich, um eine große Oper zu schreiben, mindestens achtzehn Monate dafür opfern, ohne mich mit irgend etwas anderm zu beschäftigen, also auch ohne etwas zu verdienen, und zwar ohne die Möglichkeit einer Entschädigung in dieser Beziehung, da in Deutschland die Opernkomponisten keine Tantiemen beziehen. Und — man erinnert sich aus meinem Bericht über die erste Aufführung des „Faust" in Preußen, wieviel Feindseligkeit ich mir unter den Musikern des Berliner Orchesters durch eine unschuldige Bemerkung im Journal des Débats zugezogen hatte.

Auch in Leipzig, wenn man auch meine Musik heute mit andern Ohren anhört wie zur Zeit von Mendelssohn (soviel ich bemerken konnte, und soviel mir Ferdinand David versichert), gibt es noch einige kleine Fanatiker, Schüler des Konservatoriums, die mich als einen Zerstörer, einen Attila, der Musik betrachten, mich infolgedessen mit einem wahnwitzigen Haß beehren, Injurien an mich schreiben und mir in den Korridoren des Gewandhauses Grimassen schneiden, wenn ich den Rücken drehe. Dann gibt es noch gewisse Kapellmeister, deren Gemütsruhe ich störe, und die sich deshalb hie und da ziemlich einfältige Gemeinheiten mir gegenüber erlauben. Aber dieser unvermeidliche Antagonismus, selbst im Verein mit der ganz natürlichen Gegnerschaft eines kleinen Teiles der deutschen Presse,[1] ist verschwindend im Vergleich mit den Wutausbrüchen, die in Paris auf mich losstürmen würden, wenn ich mich im Theater ihnen aussetzen wollte.

Seit drei Jahren quält mich die Idee zu einer großen Oper, zu der ich Worte und Musik schreiben möchte, wie ich es bei meiner geistlichen Trilogie der Kindheit Christi getan habe. Ich widerstehe der Versuchung, diesen Plan zu verwirklichen, und ich werde ihr, so hoffe ich, widerstehen bis zum Ende.[2] Der Gegenstand scheint mir großartig, gewaltig und tief ergreifend, ein sicherer Beweis dafür, daß die Pariser ihn fade und langweilig finden würden. Und selbst wenn es ein Irrtum von mir wäre, dem

---

[1] Bei dieser Presse, wie bei der Pariser, gibt es Menschen mit fixen Ideen, die beim bloßen Anblick meines Namens auf einem Plakat oder in einer Zeitung in Wut geraten, wie Stiere, wenn man ihnen ein rotes Tuch vorhält, die mir eine ganze Welt von Absurditäten — Ausgeburten ihres eigenen kleinen Gehirns — vorwerfen, die aus meinen Werken herauszuhören glauben, was nicht darin ist, die mit edlem Feuer gegen Windmühlen kämpfen und die, wenn man sie um ihre Meinung fragen würde, über einen reinen D dur-Dreiklang, von dem man ihnen vorher gesagt hätte, daß er von mir wäre, mit Entrüstung ausrufen würden: „Der Akkord ist scheußlich.“ Die armen Teufel sind besessen, es gibt deren genug, und es hat überall und zu allen Zeiten ihresgleichen gegeben.

[2] Leider nein! Ich habe nicht widerstanden. Ich bin eben fertig geworden mit der Dichtung und der Musik zu den „Trojanern“, Oper in fünf Akten. Was wird aus diesem ungeheuren Werke werden? . . . (1858.)

Publikum einen „Geschmack so anders wie der meine“[1] (um mit dem großen Corneille zu reden) zuzuschreiben, so würde ich doch niemals eine kluge und hingebende Frau finden, die der Hauptrolle gewachsen wäre, einer Rolle, die alles verlangt: Schönheit, eine große Stimme, ein wirkliches dramatisches Talent, eine vollendete Musikerin, eine glühende Seele und ein glühendes Herz. Noch viel weniger würde ich die übrigen Hilfsmittel aller Art in die Hände bekommen, über die ich nach meinem Belieben, ohne Kontrolle und ohne Hereinreden von irgend einer Seite, müßte verfügen können. Schon die bloße Vorstellung, daß ich bei der Einstudierung und Inszenierung eines solchen Werkes auf die unsinnigen Hindernisse stoßen könnte, denen ich mich habe unterwerfen müssen, und die ich Tag für Tag den andern Komponisten, welche für unsere Große Oper schreiben, entgegentreten sehe, bringt mein Blut zum Kochen. Ein Zusammenstoß meines Willens mit dem der Böswilligen und Blödsinnigen bei solcher Gelegenheit wäre heute etwas außerordentlich Gefährliches, ich fühle mich diesen Leuten gegenüber einfach zu allem fähig, und ich würde sie niederknallen wie die Hunde. Dazu aber, die Zahl der nützlichen und angenehmen Werke zu vermehren, die man komische Opern nennt, und die in Paris täglich, wie die kleinen Pastetchen, dutzendweise auf Bestellung produziert werden, dazu fühle ich nicht die geringste Lust. Ich gleiche in dieser Hinsicht durchaus nicht jenem Korporal, der *den Ehrgeiz hatte, ein Diener zu werden*. Ich will lieber ein gemeiner Soldat bleiben.[2] Ich muß allerdings sagen, daß auch der Einfluß

---

[1] Wahrscheinlich eine Anspielung auf die Worte der Plautine in der Tragödie „Othon“ (4. Aufzug, 4. Szene):

»Selon l'objet divers, le goût est différent.«

[2] Ich hatte gleichwohl vor einigen Jahren mich bereit erklärt, ein Werk dieser Art zu schreiben. Carvalho, der Direktor des Théâtre-Lyrique, der heute einer meiner guten Freunde ist, hatte sich schriftlich verpflichtet, mir zu einem bestimmten Termin ein Libretto zu liefern, das ich für sein Theater in Musik setzen sollte. Eine Konventionalstrafe von zehntausend Francs war in dem Vertrag festgesetzt. Als der Termin gekommen war, erinnerte sich Carvalho nicht einmal mehr an seine Verpflichtungen, infolgedessen *wurde das Versprechen nicht besser gehalten als so viele andere, und von jenem Tage an* ... usw. usw.

von Meyerbeer und der Druck, den er durch sein ungeheures Vermögen mindestens ebenso stark wie durch die realen Wirkungen seines eklektischen Talentes auf die Direktoren, auf die Künstler, auf die Kritiker und infolgedessen auf das Pariser Publikum ausübt, noch dazu beitragen, jeden ernsthaften Erfolg an der Großen Oper fast unmöglich zu machen. Dieser verderbliche Einfluß wird sich vielleicht noch auf zehn Jahre nach seinem Tode fühlbar machen. Heinrich Heine behauptet, daß er dafür pränumerando bezahlt hat ....[1] Was die Konzerte betrifft, die ich in Paris geben könnte, so habe ich schon erzählt, in welche Lage ich mich versetzt fand, und wie groß die Gleichgültigkeit des Publikums gegen alles, was nicht Theater ist, geworden war. Die Konservatoriums-Clique hat übrigens Mittel und Wege gefunden, mir die Benutzung ihres Saales verbieten zu lassen, und eines Tages erschien der Herr Minister des Inneren bei einer Preisverteilung, um vor dem ganzen Auditorium zu erklären, daß dieser Saal, der einzige brauchbare, den es in Paris gibt, das ausschließliche Eigentum der Konservatoriums-Gesellschaft sei, und daß er in Zukunft an niemand mehr hergeliehen würde, um dort Konzerte zu geben. Nun, mit diesem „niemand" war ich gemeint, denn seit zwanzig Jahren hatte, von zwei oder drei Fällen abgesehen, kein Mensch außer mir große musikalische Aufführungen dort veranstaltet.

Diese berühmte Gesellschaft, deren ausübende Mitglieder fast alle zu meinen Freunden oder Parteigängern gehören, steht unter der Leitung eines Dirigenten und einer kleinen Anzahl von „Machern", die mir feindlich gesinnt sind. Sie würden sich also wohl davor hüten, in ihren Konzerten auch nur das geringste Stück aus meinen Kompositionen zuzulassen. Ein einziges Mal, vor sechs oder sieben Jahren, kamen sie auf den Einfall, mich um Überlassung von zwei Fragmenten aus dem Faust zu bitten. Zum Ersatz dafür versuchte das Komitee, das damals ein klein wenig durch die Ansichten meiner Parteigänger im Orchester beeinflußt

[1] Ich glaube, ich habe es schon anderswo einmal gesagt, und ich wiederhole es: Meyerbeer hat nicht nur das Glück, Talent zu haben, sondern auch im höchsten Grade das Talent, Glück zu haben.

worden war, mich dadurch tot zu machen, daß sie mich auf dem Programm zwischen das Finale aus der Vestalin von Spontini und die Cmoll-Symphonie von Beethoven setzten. Der Zufall wollte es glücklicherweise, daß das „Totmachen" nicht gelang und die Herren in ihrer Erwartung enttäuscht wurden. Trotz der furchtbaren Nachbarschaft, in die man sie gestellt hatte, erregte die Sylphen-Szene aus dem Faust einen wahren Enthusiasmus und wurde *da capo* verlangt. Aber Herr Girard, der sie sehr ungeschickt und sehr geistlos dirigiert hatte, stellte sich so, als ob er die Anfangsstelle in der Partitur nicht wiederfinden könnte, und fing wirklich nicht wieder an, trotz der lauten *da capo*-Rufe im ganzen Saal. Der Erfolg war deswegen nicht weniger augenfällig. Auch meidet die Clique seitdem meine Werke wie die Pest.

Von den Millionären, die Paris im Überfluß hat, würde kein einziger auf die Idee kommen, irgend etwas für die große Musik zu tun. Wir besitzen nicht einen guten Saal für öffentliche Aufführungen; niemals würde einem unserer Krösusse der Gedanke kommen, einen bauen zu lassen. Das Beispiel von Paganini ist vergeblich gewesen, und was dieser edle Künstler für mich getan hat, wird ein vereinzelter Zug in der Geschichte bleiben.

Man muß sich also auf seine eigene Kraft allein verlassen, wenn man in Paris als Komponist lebt und ernsthafte Werke ohne Zusammenhang mit dem Theater hervorbringt. Man muß sich abfinden mit unvollständigen, unsicheren und infolgedessen mehr oder weniger ungetreuen Aufführungen — denn die nötigen Proben kann man nicht bezahlen[1] —, mit schlecht eingerichteten Konzertsälen, wo weder Ausführende noch Zuhörer bequem untergebracht werden können, mit allen möglichen Scherereien, die, ohne böse Absicht, durch die Opernbühnen veranlaßt werden, deren musikalisches Personal man verwenden muß und die notwendigerweise die Interessen ihres Repertoires wahrzunehmen haben; man ist machtlos gegenüber den

[1] Der lächerlichste Schmarren auf dem Theater wird wenigstens einen Monat lang Tag für Tag probiert, und ich mußte meine Symphonie „Romeo und Julia" nach vier Proben dem Publikum vorführen und so und so viele andere Werke nach nur zwei Proben.

unverschämten Brandschatzungen von seiten der Herren Erheber der Spitalsteuer, die, ohne die Unkosten eines Konzertes in Rechnung zu ziehen, ein Achtel von der Bruttoeinnahme vorwegnehmen und so die Verluste des Konzertgebers noch verschlimmern; machtlos gegenüber vorschnellen Urteilen, die notwendigerweise falsch sein müssen, wenn großangelegte und komplizierte Werke unter so ungünstigen Verhältnissen und selten mehr als ein- oder zweimal zu Gehör gebracht werden; und zuguterletzt, man muß sehr viel Zeit und sehr viel Geld auszugeben haben, nicht zu reden von der Erniedrigung, die darin liegt, daß man soviel Kraft der Seele und des Willens gegen derartige Widerstände aufzuwenden hat. Der Künstler, auch wenn er noch so gewaltig mit diesen Eigenschaften ausgestattet ist, gleicht dann einer abgeschossenen Granate, die unbeirrt ihren Weg geradeaus fliegt, alles zu Boden wirft, was sich ihr entgegenstellt, die wohl eine Spur hinterläßt, aber nichtsdestoweniger am Ende ihrer Bahn berstend in Trümmer zerplatzen muß. Und trotzdem würde ich im allgemeinen alle möglichen Opfer bringen.

Aber es gibt Verhältnisse, in denen eine solche Aufopferung nicht mehr ein Zeichen von großer Gesinnung ist, sondern ganz außerordentlich tadelnswert wird.

Vor zwei Jahren, zu der Zeit, als der damals noch nicht ganz hoffnungslose Gesundheitszustand meiner Frau mir die größten Kosten verursachte, hörte ich eines Nachts im Schlafe die Klänge einer Symphonie, die ich im Traume komponiert hatte. Beim Erwachen am nächsten Morgen hatte ich noch fast den ganzen ersten Satz im Gedächtnis; es war (das ist das einzige, woran ich mich heute noch erinnere) ein *Allegro* mit zweiteiligem Takt in A moll. Ich trat an meinen Schreibtisch, um mit der Niederschrift zu beginnen, als mir plötzlich die folgende Überlegung kam: Wenn ich diesen Teil niederschreibe, so werde ich mich dazu verführen lassen, auch den ganzen Rest zu komponieren. Bei der Neigung, sich auszubreiten, die meinen Ideen jetzt immer mehr innewohnt, kann diese Symphonie ungeheure Proportionen annehmen. Ich werde vielleicht drei oder vier Monate ausschließlich dieser Arbeit widmen müssen. (Habe ich doch sieben Monate gebraucht, um Romeo und Julia zu schreiben.) Ich werde keine oder fast keine Feuilletons

mehr verfassen. Mein Einkommen wird sich entsprechend vermindern. Dann, wenn die Symphonie fertig ist, werde ich schwach genug sein, dem Drängen meines Kopisten nachzugeben; ich werde mir dadurch sofort eine Schuld von tausend oder zwölfhundert Francs aufladen. Sind die Stimmen einmal kopiert, so wird mich die Versuchung, das Werk zu Gehör zu bringen, nicht mehr loslassen, ich werde ein Konzert geben, dessen Einnahme kaum die Hälfte der Kosten decken wird; das ist heutzutage unvermeidlich. Ich werde verlieren, was ich nicht besitze; es wird mir am nötigsten fehlen für die arme Kranke, und ich werde weder meine persönlichen Auslagen bestreiten, noch den Unterhalt meines Sohnes auf dem Schiff bezahlen können, das er nächstens besteigen soll. Ein Schauder überlief mich bei diesen Gedanken, und ich warf die Feder hin mit den Worten: Pah! Bis morgen werde ich die Symphonie vergessen haben. In der folgenden Nacht kam die aufdringliche Symphonie wieder zu Besuch und fuhr klingend in meinem Gehirn herum; ich hörte deutlich das Allegro in A moll, ja noch mehr, ich glaubte, es geschrieben vor mir zu sehen. Ich wachte auf in fieberhafter Erregung, ich sang mir das Thema vor, dessen Charakter und Form mir ausgezeichnet gefielen; ich war im Begriffe aufzustehen . . . , aber die Überlegungen von gestern hielten mich noch einmal zurück, ich stemmte mich wider die Versuchung, ich klammerte mich krampfhaft an die Hoffnung, zu vergessen. Endlich schlief ich wieder ein, und am nächsten Morgen beim Erwachen war in der Tat jede Spur von Erinnerung für immer verschwunden.

Feigling! wird ein junger Fanatiker ausrufen, dem ich seine Beleidigung im voraus vergebe, du hättest den Mut haben müssen! du hättest die Symphonie schreiben müssen! dich ruinieren müssen! Man hat nicht das Recht, eine Eingebung so zu verjagen, ein Kunstwerk in das Nichts zurückzustoßen, wenn es daraus erstehen will und um Leben fleht. Ach, mein junger Mann, der du mich für einen Feigling hältst, du hast niemals das Schauspiel erlebt, das ich damals vor Augen hatte, sonst wärst du etwas weniger streng. Ich bin nie zurückgewichen in den Tagen, wo man noch über die Folgen meiner Kühnheit im Zweifel sein konnte. Damals, als es in Paris noch ein kleines Elite-Publikum gab, als Prinzen

aus dem Hause Orleans und die Königin selbst sich dafür interessierten. Auch meine Frau war damals noch in voller Lebenskraft und die Erste, die mir Mut einsprach: „Du mußt dies Werk vollenden", sagte sie zu mir, „und es groß und würdig aufführen lassen. Fürchte nichts, wir werden all die Entbehrungen ertragen, die wir uns dafür auferlegen müssen. Es muß sein! Nur vorwärts!" Und ich ging vorwärts. Aber später, als sie dalag, halb tot, und nichts mehr konnte als ächzen und stöhnen, als sie drei Pflegerinnen nötig hatte, als der Arzt ihr fast täglich einen Besuch machen mußte, als ich sicher wußte, ganz so sicher, wie, daß die Pariser Barbaren sind, daß ich mich nach jedem musikalischen Unternehmen dem vernichtenden Resultat gegenüber finden würde, das ich eben geschildert habe, da war es nicht Feigheit, junger Mann, was mich zurückhielt, nein, ich habe das Bewußtsein, nur als ein Mensch gehandelt zu haben; und während ich mich für einen ebenso hingebenden Diener der Kunst halte, wie dich und viele andere, glaube ich, gerade ihr Ehre zu erweisen, wenn ich sie nicht als ein nach Menschenopfer dürstendes Ungeheuer betrachte, und wenn ich zeige, daß sie mir genug Vernunft gelassen hat, um zwischen Mut und barbarischer Grausamkeit zu unterscheiden. Wenn ich allmählich meinem musikalischen Drange nachgegeben und kürzlich meine geistliche Trilogie (die Kindheit Christi) geschrieben habe, so kommt das daher, daß meine Stellung nicht mehr dieselbe ist, daß so zwingende Pflichten nicht mehr auf mir lasten. Außerdem habe ich die Gewißheit, daß ich dieses Werk leicht und oft in Deutschland aufführen kann, wohin wiederzukommen ich von mehreren bedeutenden Städten eingeladen bin. Ich gehe jetzt häufig hinüber; während der letzten achtzehn Monate habe ich vier Reisen nach Deutschland gemacht.[1] Ich finde

[1] Seitdem diese Zeilen geschrieben sind, hat mich der Spieldirektor von Baden-Baden, Herr Bénazet, wiederholt aufgefordert, die jährlichen Festkonzerte dort zu organisieren und zu leiten, wobei er mir für die Aufführung meiner Werke alles, was ich nur verlangen konnte, zur Verfügung stellte. Seine Freigebigkeit übertraf bei weitem alles, was jemals in ähnlichen Fällen die Souveräne von Europa, denen ich am meisten verpflichtet bin, für mich getan haben. „Ich gebe Ihnen vollständig freie Hand", sagte er mir noch in diesem Jahre, „lassen Sie die Künstler, die Sie brauchen, kommen von

dort einen immer besseren Empfang; die Künstler bezeugen mir eine von Tag zu Tag wachsende Sympathie; in Leipzig, in Dresden, in Hannover, Braunschweig, Weimar, Karlsruhe und Frankfurt haben sie mich überhäuft mit Freundschaftsbezeugungen, für die mir der Ausdruck der Dankbarkeit fehlt. Auch das Entgegenkommen des Publikums, der königlichen Theater-Intendanten, der herzoglichen Kapellmeister und der meisten regierenden Fürsten kann ich nur rühmend anerkennen. Der König von Hannover, ein bezaubernder Mensch, und die Königin, seine Antigone,[1] interessieren sich für meine Musik in solchem Grade, daß sie oft um acht Uhr morgens zu meinen Proben kamen und mitunter bis zwölf Uhr dort blieben, um, wie mir der König kürzlich sagte, besser in die tiefere Bedeutung der Werke einzudringen und sich mit der Neuheit der angewandten Mittel und Formen vertraut zu machen! Wie groß war seine Freude, wie enthusiastisch seine Bewegungen, als er über meine Ouvertüre zu König Lear mit mir sprach:

„Das ist großartig, Herr Berlioz, großartig! Ihr Orchester redet, Sie haben keine Worte nötig. Ich konnte jede Szene verfolgen: den Eintritt des Königs in den Rat und den Sturm auf der Heide, die schreckliche Szene im Gefängnis und die Klagen von Cordelia![2] O, diese Cordelia! Wie Sie sie gemalt haben! Wie zart und schüchtern sie ist! Herzzerreißend ist das, und so schön!"

Die Königin ließ mich bei meinem letzten Besuch in Hannover bitten, zwei Sätze aus „Romeo und Julia" auf das Programm zu setzen, von denen ihr der eine, die Liebesszene (das Adagio), ganz besonders ans Herz gewachsen ist. Der König hat mich dann noch in aller Form ersucht, im nächsten Winter wiederzukommen, um im Theater eine Aufführung des ganzen Werkes Romeo und

---

wo Sie wollen, bieten Sie ihnen die Honorare, die Sie für angemessen halten, ich billige alles im voraus".

[1] Der König von Hannover ist blind.

[2] Ich habe Henriette niemals in dieser Rolle gesehen, die zu den herrlichsten Offenbarungen ihres Talentes gehörte, aber sie hat mir mitunter einzelne Szenen daraus vorgetragen (!!!!). Auch ohne dies hatte ich ihre Cordelia erraten.

Julia zu organisieren, von dem ich bisher nur Bruchstücke in Hannover vorgeführt hatte. „Wenn Sie die Kräfte, über die wir verfügen, nicht für genügend halten", fügte er hinzu, „so werde ich Künstler kommen lassen aus Braunschweig, aus Hamburg und im Notfalle selbst aus Dresden; Sie werden zufrieden sein." Und der neue Großherzog von Weimar hat mir bei dem letzten Besuch, den ich ihm gemacht habe, zum Abschied gesagt: „Geben Sie mir Ihre Hand, Herr Berlioz, ich drücke sie mit aufrichtiger und lebhafter Bewunderung; und vergessen Sie nicht, daß das Theater in Weimar immer für Sie offen steht." Herr von Lüttichau, der Intendant des Königs von Sachsen, schlug mir die Dresdener Kapellmeisterstelle vor, die in nicht allzuferner Zeit vakant sein wird. „Wenn Sie wollten (das sind seine eigenen Worte), was für schöne Sachen könnten wir hier fertig bringen! Mit unseren Künstlern, die Sie so vortrefflich finden, und bei denen Sie so beliebt sind, würde ein Dirigent wie Sie, dem so wenige sich vergleichen können, aus Dresden das musikalische Zentrum von Deutschland machen!" Ich weiß nicht, ob ich mich im gegebenen Moment werde entschließen können, mich so vollständig an Sachsen zu fesseln ... Das muß wohl überlegt werden. Liszt ist der Meinung, daß ich annehmen soll. Meine Freunde in Paris sind entgegengesetzter Ansicht. Ich selbst bin noch nicht entschieden, und im übrigen ist der Platz vorläufig noch besetzt. Es ist die Rede davon, in Dresden meine Oper Benvenuto Cellini in Szene zu setzen, welche in Weimar schon der bewunderungswürdige Liszt zu neuem Leben erweckt hat.

Sicherlich würde ich in diesem Falle dort hingehen, um die ersten Vorstellungen zu dirigieren. Im übrigen habe ich mich hier nicht mit der Zukunft zu beschäftigen, und auch über die Vergangenheit bin ich vielleicht etwas zu breit gewesen, wenn ich auch viele merkwürdige Episoden und viele traurige Einzelheiten im Dunkel gelassen habe. Ich will schließen .... noch einmal meinen Dank aus tiefstem Herzen an das heilige Deutschland, wo die Pflege der Kunst noch rein geblieben ist; an dich, großherziges England; an dich, Rußland, das mich gerettet hat; an euch, meine Freunde in Frankreich; an euch alle, große Herzen und Geister aus allen Na-

tionen, die ich gekannt. Es war ein Glück für mich, euch kennen zu lernen. Unverbrüchlich bewahre ich jetzt und für alle Zeit eine liebe Erinnerung an unsere Beziehungen. Was euch betrifft, ihr Besessenen, ihr stupiden Hunde und Ochsen, euch, meine Herren Rosenkranz und Güldenstern,[1] meine Jagos, meine kleinen Osricks[2], Schlangen und Insekten aller Art, farewell .... my friends;[3] ich verachte euch und ich hoffe wohl, nicht zu sterben, ohne euch vergessen zu haben.

Paris, 13. Oktober 1854.

Post-Scriptum.

Brief, den ich mit dem Manuskript meiner Memoiren an Herrn M*** sandte als Antwort auf seine Bitte um Unterlagen zur Abfassung meiner Biographie.[4]

Geehrter Herr,

Sie wünschen die Ursachen des Widerstandes kennen zu lernen, den ich als Komponist fünfundzwanzig Jahre lang in Paris gefunden habe. Diese Ursachen waren zahlreich; glücklicherweise sind sie zum Teil verschwunden.[5] Das Wohlwollen der ganzen Presse (mit Ausnahme der Revue des deux Mondes, bei der die musikalische Kritik einem Monomanen anvertraut ist, und deren Direktor mich mit seinem Hasse beehrt) bei Gelegenheit meines letzten Werkes, der Kindheit Christi, scheint dies zu beweisen. Man glaubte von verschiedenen Seiten, in dieser Partitur einen vollständigen Wechsel meines Stiles und meiner Methode zu erkennen. Nichts ist weniger begründet als diese Ansicht. Der Gegenstand hat

---

[1] Falsche Freunde von Hamlet.

[2] Hofschranz in Hamlet.

[3] Lebt wohl, meine ... Freunde.

[4] Er hat sich wohl gehütet, daraus Nutzen zu ziehen; sein Buch ist voll von absurden Erzählungen und extravaganten Urteilen.

[5] Sie sind jetzt wiedergekommen, und der Widerstand ist erbitterter als je (1864).

naturgemäß eine einfache und sanfte und eben dadurch ihrem Geschmack und ihrer Intelligenz besser entsprechende Musik hervorgebracht, abgesehen davon, daß eben Geschmack und Intelligenz der Leute sich mit der Zeit hatten entwickeln müssen. Ich hätte die Kindheit Christi vor zwanzig Jahren genau ebenso geschrieben.

Die Hauptursache für den langen Krieg, den man gegen mich geführt hat, war der Widerstreit zwischen meinem musikalischen Empfinden und dem des Pariser Publikums. Eine Menge Leute mußte mich für einen Narren halten, da ich selbst sie für Kinder oder Dummköpfe halte. Jede Musik abseits von dem schmalen Pfad, auf dem die Fabrikanten von komischen Opern einhertrippeln, mußte notwendig unter diesen Leuten ein viertel Jahrhundert lang für Narren-Musik gelten. Das Meisterwerk von Beethoven (die neunte Symphonie) und seine gewaltigen Klaviersonaten gelten bei ihnen heute noch als Narren-Musik.

Dann hatte ich noch gegen mich die Professoren des Konservatoriums, angestiftet durch Cherubini und Fétis, die ich durch meine Heterodoxie in Sachen der Lehre von Harmonie und Rhythmus heftig in ihrer Eigenliebe verletzt und in ihrem Glaubenseifer empört hatte. Ich bin ein Ungläubiger in der Musik, oder besser gesagt, ich gehöre der Religion von Beethoven, Weber, Gluck, Spontini an, die glauben, bekennen und durch ihre Werke beweisen, daß alles gut ist und daß alles schlecht ist; denn nur die Wirkung, die durch gewisse Kombinationen hervorgebracht wird, gibt allein das Recht, sie zu verdammen oder sie loszusprechen.

Heute machen sich selbst diejenigen Professoren, die am hartnäckigsten die Autorität der alten Regeln aufrecht zu erhalten suchten, in ihren Werken mehr oder weniger davon frei.

Zu meinen Gegnern muß man ferner noch zählen die Anhänger der sensualistischen italienischen Schule, deren Lehren ich oft angegriffen und deren Götter ich oft gelästert habe.

Heute bin ich etwas vorsichtiger. Ich verabscheue sie immer noch, wie ich sie von jeher verabscheut habe, jene Opern, die die Menge als Meisterwerke dramatischer Musik preist, und die für mich nur elende Karikaturen von wahrem Gefühl und wahrer

Leidenschaft sind; nur habe ich jetzt die Kraft, nicht mehr davon zu reden.

Immerhin verschafft mir meine Stellung als Kritiker noch fortwährend zahlreiche Feinde. Und am hitzigsten in ihrem Hasse sind weniger noch die, deren Werke ich getadelt habe, als vielmehr die, von denen ich nicht gesprochen oder die ich schlecht gelobt habe. Andere werden mir ein paar schlechte Witze niemals verzeihen. Ich war z. B. unvorsichtig genug, vor achtzehn oder zwanzig Jahren bei Gelegenheit eines sehr platten kleinen Werkes von Rossini den folgenden zu machen. Es waren drei geistliche Gesänge, betitelt: Glaube, Hoffnung, Liebe. Ich hatte sie gehört und schrieb dann irgendwo, als ich von ihrem Verfasser sprach: Seine „Hoffnung" hat die unsrige enttäuscht, sein „Glaube" wird keine Berge versetzen, und was die „Liebe" betrifft, die seine Barmherzigkeit uns erwiesen hat, so wird er sich damit nicht ruinieren.

Sie können sich die Wut der Rossinisten vorstellen, obschon ich anderswo eine lange Analyse voll Bewunderung über Wilhelm Tell geschrieben und obschon ich bis zum Überdruß wiederholt hatte, daß der „Barbier" eines der Meisterwerke unseres Jahrhunderts sei.

Herr Panseron schickte mir eines Tages einen lächerlichen Prospekt, im Waschweiber-Stil abgefaßt, der die Eröffnung eines musikalischen Auskunftsbureaus anzeigte, in welchem jeder Lieder komponierende Dilettant für die Summe von hundert Francs seine Produkte korrigieren lassen konnte; ich veröffentlichte die Sache im Journal des Débats, ich ließ sogar den ganzen Prospekt von Herrn Panseron abdrucken, aber unter dem Titel:

„Auskunftsbureau für geheime musikalische Krankheiten."[1]

Einige Jahre früher hatte Herr Caraffa eine Oper aufführen lassen mit dem Titel: „Die Großherzogin". Das Werk brachte es nur auf zwei Vorstellungen. Als ich nach der zweiten darüber zu berichten hatte, beschränkte ich mich darauf, die berühmten Worte

---

[1] Unübersetzbares Wortspiel: Mélodies — Maladies.

von Boſſuet in ſeiner Trauerrede auf Henriette von England zu zitieren: „Die hohe Frau ſtirbt, die hohe Frau iſt geſtorben!“[1] Caraffa hat mir das nie verziehen. Ich muß geſtehen, daß mir auch in der Unterhaltung mitunter Worte entſchlüpften, die wie wirkliche Dolchſtiche empfunden werden konnten. Eines Abends war ich bei meinem Freunde d'Ortigue mit einigen andern Gäſten, unter denen ſich Herr von Lamennais und ein Abteilungsvorſtand aus dem Miniſterium des Innern befanden. Die Unterhaltung fiel auf die Unzufriedenheit, die jeder mit der Lage empfindet, in die er gerade geſtellt iſt. Herr P . . ., der Abteilungsvorſtand, war nicht unzufrieden mit der ſeinigen: „Ich möchte lieber das ſein, was ich bin“, ſagte er, „als irgend etwas andres“. „Wahrhaftig“, antwortete ich in meiner Unbeſonnenheit, „ich bin nicht wie Sie, ich möchte lieber irgend etwas andres ſein, als das, was Sie ſind.“

Mein Partner hatte Selbſtbeherrſchung genug, um nichts zu erwidern, aber ich bin ganz ſicher, daß er das ausbrechende Gelächter von uns allen und beſonders von Herrn von Lamennais nicht verwunden hat.

Neue Feinde verdanke ich ſeit einigen Jahren meiner Überlegenheit als Orcheſter-Dirigent, die man ſo freundlich iſt, mir zuzugeſtehen. Durch die ungewöhnliche Geſchicklichkeit, die ſie unter meiner Leitung entwickeln, durch ihre feurigen Demonſtrationen und durch Worte, die ſie ſich gelegentlich entſchlüpfen laſſen, haben die Orcheſtermuſiker es in Deutſchland erreicht, faſt alle Dirigenten feindſelig gegen mich zu ſtimmen. Lange Zeit war es in Paris ebenſo. Sie werden aus meinen Memoiren die ſeltſamen Wirkungen der Verſtimmung von Habeneck und von Herrn Girard erſehen. Das Gleiche iſt der Fall in London, wo Herr Coſta überall, wo er die Hand im Spiele hat, einen verſteckten Krieg gegen mich führt.

Sie werden zugeben, ich habe gegen eine ſchöne Phalanx zu kämpfen gehabt. Nicht zu vergeſſen die Sänger und Virtuoſen, die ich auf ziemlich unſanfte Weiſe zur Ordnung zu rufen pflege, wenn ſie ſich bei der Interpretation von Meiſterwerken reſpektwidrige

[1] Madame se meurt! Madame est morte!

Freiheiten erlauben; und die Neidischen, die jedesmal in Wut geraten, wenn etwas Neues und Aufsehenerregendes in die Erscheinung tritt.

Aber dieses Leben voll Kampf gewährt doch, wenn, wie es heute der Fall ist, die Opposition genötigt ist, in vernünftigen Grenzen zu bleiben, einen gewissen Reiz. Ich höre von Zeit zu Zeit gern das Krachen einer Barrierestange, die ich zerbrochen habe, statt sie zu übersteigen. Das ist eine natürliche Wirkung meiner Leidenschaft für die Musik, eine Leidenschaft, die immer in Weißglut und immer nur für Augenblicke zu befriedigen ist. Die Liebe zum Geld hat sich bei keiner Gelegenheit in diese Liebe zur Kunst hineingemischt; ich war im Gegenteil immer bereit, jede Art von Opfer zu bringen, wenn ich nur auf der Fährte der Schönheit bleiben und mich freihalten konnte von der Berührung mit den erbärmlichen Trivialitäten, welche die Krone der Popularität erhalten. Man könnte mir hunderttausend Francs anbieten für die Komposition von gewissen Werken, deren Erfolg ein ungeheurer ist, ich würde es mit Entrüstung zurückweisen. So bin ich. Sie werden leicht einsehen, zu welchen Folgen eine derartige Organisation führen mußte in einem Milieu, wie es vor zwanzig Jahren die musikalische Welt von Paris war.

Wäre es nötig, hier noch das Gegenbild des Gemäldes zu zeichnen, ich könnte es wohl tun, wenn ich mich dazu verstehen wollte, gründlich unbescheiden zu erscheinen. Die Sympathien, die ich in Frankreich, in England, in Deutschland und in Rußland getroffen habe, haben mich über viele Schmerzen getröstet. Ich könnte sogar ganz eigentümliche Äußerungen von Enthusiasmus anführen. Brauche ich Ihre Aufmerksamkeit noch besonders auf die Episode von Paganinis königlichem Geschenk zu lenken und auf den Brief, so voll herzlicher künstlerischer Sympathie, der es begleitete?

Ich will mich darauf beschränken, Ihnen ein hübsches Wort von Lipinski, dem Konzertmeister des Dresdener Theaters, mitzuteilen. Ich befand mich vor drei Jahren in der Hauptstadt von Sachsen. Nach einem glänzenden Konzert, in dem meine Legende Fausts Verdammung aufgeführt worden war, stellte mir Lipinski

einen Musiker vor, der, wie er sagte, mir seine Bewunderung ausdrücken wollte, aber kein Wort Französisch konnte. Nun, da ich kein Wort Deutsch verstehe, so wollte er, Lipinski, sich gerade als Dolmetscher anbieten, als der Künstler, ihn unterbrechend, lebhaft auf mich zutritt, mir die Hand ergreift, einige Worte stammelt und in ein Schluchzen ausbricht, das er nicht mehr bemeistern konnte, worauf Lipinski sich zu mir wendet und, auf die Tränen seines Freundes zeigend, einfach sagt: „Das verstehen Sie!“ ...

Und noch ein andres, ein Wort, das an die Antike erinnert. In Braunschweig sollten kürzlich in einem Konzert im Theater mehrere Sätze aus meiner Chor-Symphonie Romeo und Julia aufgeführt werden. Am Morgen des Konzerttages erzählte mir ein Unbekannter,[1] der bei der Table d'hote neben mir saß, daß er eine lange Reise gemacht habe, um dies Werk in Braunschweig zu hören.

— „Sie sollten eine Oper schreiben über diesen Gegenstand“, sagte er mir, „nach der Art zu schließen, wie sie ihn als Symphonie bearbeitet haben, und wie Sie Shakespeare verstehen, würden Sie etwas Unerhörtes, Wunderbares daraus machen können.“

— „Ach Gott“, antwortete ich, „wo sind die zwei Künstler, die fähig wären, die zwei Hauptrollen zu singen und zu spielen? Die gibt es nicht; und gäbe es sie, so würde ich ganz gewiß bei der Einstudierung einer solchen Oper, dank den musikalischen Sitten und Gebräuchen, die heute an allen Opernbühnen herrschen, noch vor der ersten Aufführung sterben.“

Am Abend geht mein Dilettant ins Konzert und wiederholt einem Nachbar, mit dem er sich im Zwischenakt unterhält, was ich ihm am Morgen auf den Vorschlag einer Oper Romeo und Julia geantwortet hatte. Der Nachbar bewahrt einen Augenblick Stillschweigen, dann ruft er, mit der Faust heftig auf die Brüstung seiner Loge schlagend: „Gut, dann soll er sterben! Aber er soll sie machen!“

Sie, geehrter Herr, bitte ich, die Versicherung meiner lebhaften

---

[1] Es war der Freiherr von Donop, Kammerherr des Fürsten von Lippe-Detmold.

Dankbarkeit entgegenzunehmen für das Wohlwollen, das Sie mir bezeugen, und für Ihren Wunsch, mich zu rächen (wie Sie sich ausdrücken) an der Ungerechtigkeit so vieler Menschen und Dinge. Ich glaube, was die Rache betrifft, so müssen wir das der Zeit überlassen. Sie ist die große Rächerin; die Menschen und Dinge, über die ich mich zu beklagen hatte und immer noch habe, sind übrigens Ihres Zornes nicht wert.

Ich bemerke, daß ich noch nichts über die Technik meiner Kompositionsweise gesagt habe, und vielleicht wünschen Sie hierüber etwas Genaueres zu hören.

Im allgemeinen ist mein Stil sehr kühn, aber er hat nicht die geringste Tendenz, irgend etwas von den wesentlichen Elementen der Kunst zu zerstören. Im Gegenteil, ich suche die Zahl dieser Elemente zu vermehren. Ich habe niemals daran gedacht, wie man es so verrückterweise in Frankreich behauptet hat, Musik ohne Melodie zu machen. Eine solche Schule existiert gegenwärtig in Deutschland, und sie ist mir ein Greuel. Man kann sich leicht davon überzeugen, daß ich mich nicht einmal damit begnüge, wie es die größten Meister oft getan haben, eine sehr kurze Melodie zum Thema eines Stückes zu wählen, sondern daß ich mich immer bemühe, in meinen Kompositionen einen wahren melodischen Luxus zu entfalten. Man kann sehr wohl über den Wert, den Adel, die Neuheit, den Reiz dieser Melodien streiten; es kommt mir nicht zu, darüber zu urteilen; aber ihr Vorhandensein zu leugnen, das ist, und dabei bleibe ich, böse Absicht oder Unfähigkeit. Nur sind die Melodien häufig von sehr großen Dimensionen, und kindliche Seelen, mit kurzsichtigen Ohren, können daher ihre Formen nicht mehr klar erkennen; oder sie sind vermählt mit andern, begleitenden Melodien, die für dieselben kindlichen Seelen ihre Umrisse verschleiern; oder endlich sind sie so verschieden von den netten kleinen Spielereien, die der musikalische Pöbel Melodien nennt, daß er sich nicht dazu entschließen kann, beide Dinge mit dem gleichen Namen zu bezeichnen.

Die dominierenden Eigenschaften meiner Musik sind: Leidenschaftlichkeit im Ausdruck, verhaltene innerliche Glut, rhythmische Energie und unerwartete Wendungen (l'imprévu). Wenn ich sage:

Leidenschaftlichkeit im Ausdruck, so bedeutet das: ein Ausdruck, der mit leidenschaftlicher Hartnäckigkeit darauf besteht, den innersten Gehalt seines Gegenstandes wiederzugeben, auch dann, wenn dieser Gegenstand das Gegenteil einer Leidenschaft ist, wenn es sich darum handelt, sanfte, zarte Gefühle oder den Zustand tiefster Ruhe auszudrücken. Dies letztere hat man in der „Kindheit Christi" und vor allem in der Szene im Himmel aus „Fausts Verdammung" und in dem *Sanctus* aus meinem *Requiem* zu finden geglaubt.

Bei Gelegenheit dieses letzten Werkes wird es gut sein, Ihnen einige Andeutungen zu machen über ein Gebiet, in das ich fast allein von allen modernen Komponisten eingedrungen bin, und von dessen Bedeutung die Alten nicht einmal eine Ahnung gehabt haben. Ich meine jene kolossalen Werke, die einzelne Kritiker mit dem Namen architektonischer oder monumentaler Musik bezeichnen und die den deutschen Dichter Heinrich Heine veranlaßt haben, mich eine „kolossale Nachtigall" zu nennen, einen „Sprosser von Adlersgröße, wie es deren in der Urwelt gegeben haben soll". „Ja", fährt der Dichter fort, „die Berliozische Musik überhaupt hat für mich etwas Urweltliches, wo nicht gar Antediluvianisches, und sie mahnt mich an untergegangene Tiergattungen, an fabelhafte Königstümer und Sünden, an aufgetürmte Unmöglichkeiten, an Babylon, an die hängenden Gärten der Semiramis, an Ninive, an die Wunderwerke von Mizraim, wie wir dergleichen erblicken auf den Gemälden des Engländers Martin." [1]

In demselben Absatz seines Buches (Lutetia) behauptet Heine, indem er die Vergleichung mit dem „tollen Britten" fortsetzt, daß ich „wenig Melodie" habe und „gar kein Gemüt". Drei Wochen nach dem Erscheinen von „Lutetia" fand die erste Aufführung der Kindheit Christi statt; und am folgenden Morgen erhielt ich einen Brief von Heine, worin er sich nicht genug tun konnte in Ausdrücken des Bedauerns darüber, daß er mich so falsch beurteilt habe. „Von allen Seiten", schrieb er von seinem Schmerzenslager,

---

[1] Heine, Französische Zustände, II (Lutetia). Musikalische Saison von 1844, S. 1.

„wird mir erzählt, daß Sie einen Strauß der lieblichsten melodischen Blüten gepflückt haben, und daß Ihr Oratorium im ganzen ein Meisterwerk an gemütvoller Naivität ist. Ich werde mir es nie verzeihen, so ungerecht gegen einen Freund gewesen zu sein.“ Ich machte ihm daraufhin einen Besuch, und als er wieder anfing mit seinen Selbstvorwürfen, sagte ich ihm: „Aber warum haben Sie sich auch dazu verführen lassen, wie ein gewöhnlicher Kritiker ein absolutes Urteil über einen Künstler auszusprechen, dessen Werke in ihrer Gesamtheit Ihnen so unvollständig bekannt sind? Sie denken an den Sabbat, an den Gang zum Richtplatz aus meiner Phantastischen Symphonie, an das *Dies irae* und das *Lacrymosa* aus meinem *Requiem*. Ich glaube aber, doch auch Sachen von ganz anderm Charakter gemacht zu haben und machen zu können.“...

Die musikalischen Probleme, deren Auflösung ich versucht habe, und die den Irrtum von Heine veranlaßt haben, sind ungewöhnlich durch die Anwendung von außerordentlichen Mitteln. In meinem *Requiem* zum Beispiel gibt es vier Orchester von Blechinstrumenten, die getrennt voneinander aufgestellt sind und sich aus der Ferne gegenseitig antworten, über das Hauptorchester und die Masse der Chorstimmen hinweg. In dem *Te-Deum* ist es die Orgel, die von dem einen Ende der Kirche aus die Unterhaltung führt mit dem Orchester von zwei Chören am andern Ende und mit einem dritten, sehr stark besetzten Chor, der als Vertreter des Volkes sich von Zeit zu Zeit an dem gewaltigen religiösen Konzert beteiligt. Aber hauptsächlich ist es die Form der einzelnen Sätze, die Breite der Darstellung, die furchtbare Langsamkeit gewisser Entwickelungen, ohne daß man ihr Endziel erraten kann, was diesen Werken ihr seltsam gigantisches Aussehen, ihren kolossalen Charakter verleiht. Auf das Ungeheure dieser Form ist es auch zurückzuführen, daß der Zuhörer entweder absolut gar nichts davon versteht oder durch eine furchtbare Gemütsbewegung niedergeschmettert wird. Wie oft ist es bei einer Aufführung meines Requiems vorgekommen, daß neben einem Zuhörer, dessen Zittern seine Erschütterung bis auf den Grund der Seele verriet, ein anderer dasaß, mit großen, weitgeöffneten Ohren, der auch nicht eine Note davon verstand. Er war in der Lage eines wißbegierigen Reisenden, der in die Statue des heiligen Karl

Borromäus zu Como hinaufsteigt und sehr überrascht ist, wenn er hört, daß der „Salon", in dem er sich eben gesetzt hat, die Kopfhöhle des Heiligen ist.

Als monumentale Musik bezeichnen die Kritiker unter meinen Werken die folgenden: Meine Trauer- und Triumph-Symphonie für zwei Orchester und Chor; das *Te-Deum*, dessen Finale (*Iudex crederis*) ohne Zweifel das großartigste ist, was ich gemacht habe; meine Kantate Kaiserhymne (l'Impériale) für zwei Chöre, die 1855 in den Industriepalast-Konzerten aufgeführt wurde, und vor allem mein Requiem. Was diejenigen Kompositionen betrifft, welche in normalen Dimensionen gehalten sind, und bei denen ich auf jedes außergewöhnliche Mittel verzichtet habe, so war es gerade ihr inneres Feuer, ihr intensiver Ausdruck und ihre rhythmische Orginalität, was ihnen am meisten geschadet hat, und zwar wegen der besonderen Sorgfalt in der Ausführung, die sie verlangen. Um sie gut wiedergeben zu können, müssen die Ausführenden, und vor allem ihr Dirigent, ebenso fühlen wie ich. Sie erfordern die peinlichste Präzision, vereint mit unwiderstehlicher Verve, sie erfordern ein leidenschaftliches Ungestüm, in sichere Grenzen gebannt, eine träumerische Weichheit der Empfindung, eine, man möchte sagen, krankhaft melancholische Stimmung; sonst werden die Hauptzüge meiner Gestalten alteriert oder vollkommen unkenntlich gemacht. Es ist mir infolgedessen bei den meisten meiner Kompositionen außerordentlich schmerzhaft, wenn ich sie unter einer andern Leitung als der meinigen anhören muß. Ich hätte beinahe einen Schlaganfall bekommen, als ich in Prag meine Ouvertüre zu König Lear von einem Kapellmeister dirigieren hörte, dessen Talent immerhin unbestreitbar ist. Es war alles beinahe richtig .... aber das beinahe richtig bedeutet hier: vollständig verkehrt. Aus dem Kapitel über Benvenuto Cellini werden Sie ersehen, wie sehr ich bei dem langsamen Hinmorden dieser Oper in den Proben unter den Fehlgriffen von Habeneck, selbst wo sie unbeabsichtigt waren, gelitten habe.

Wenn sie mich nun fragen, welches von meinen Stücken ich am liebsten habe, so antworte ich: Meine Meinung ist die der Mehrzahl aller Künstler, am liebsten ist mir das *Adagio* (die Liebesszene)

aus Romeo und Julia. Eines Tages, in Hannover — der Satz war gerade zu Ende gespielt — fühle ich mich plötzlich, ich weiß nicht von wem, nach rückwärts gezogen; ich drehe mich um: es waren die Musiker in der Nähe meines Pultes, die die Rockschöße meines Frackes küßten. Aber ich werde mich wohl hüten, dieses *Adagio* in gewissen Konzertsälen und vor einem gewissen Publikum hören zu lassen . . . . . .

. . . . . .

Bei Gelegenheit der französischen Vorurteile gegen meine Musik könnte ich Sie noch erinnern an die Geschichte des Hirtenchores aus der „Kindheit Christi", der unter dem Pseudonym eines fingierten Kapellmeisters aus dem achtzehnten Jahrhundert, Pierre Ducré, in zwei Konzerten aufgeführt wurde. Was gab es da für Lobeshymnen auf diese einfache Melodie. Wieviele Leute sagten damals: „Niemals hätte Berlioz so etwas fertig gebracht!"

In einem Salon wurde eines Abends eine Arie gesungen, unter deren Titel der Name Schubert stand. Unter den Zuhörern war ein Dilettant, dem meine Musik einen frommen Schauder eingeflößt hatte. „Gott sei Dank", rief er aus, „da ist doch Melodie, da ist wahre Empfindung, Klarheit und gesunde Vernunft! Berlioz wäre so etwas niemals eingefallen!" Es war die Arie des Cellini aus dem zweiten Akt der Oper dieses Namens.

Ein Dilettant beklagte sich einmal in einer Gesellschaft, auf die folgende ungebührliche Weise mystifiziert worden zu sein:

„Eines Morgens", erzählte er, „gehe ich zu einer Probe der Cäcilien-Konzerte, die Herr Seghers dirigiert. Ich höre ein glänzendes, höchst schwungvolles Orchesterstück, das sich aber in Stil und Instrumentation sehr wesentlich von den mir bekannten symphonischen Werken unterscheidet. Ich gehe auf Herrn Seghers zu:

— „Wie heißt denn", fragte ich, „die hinreißende Ouvertüre, die Sie eben gespielt haben?"

— „Das war die Ouvertüre Römischer Karneval von Berlioz."

— „Aber Sie werden mir zugeben . . ."

— „Ja gewiß", sagte einer meiner Freunde, ihm ins Wort

fallend, „wir müssen zugeben, daß es unschicklich ist, die religiösen Gefühle der Gutgesinnten so zu überrumpeln.“

Unbestritten wird mir, in Frankreich wie überall, die *maestria* in der Kunst der Instrumentation zugestanden, besonders seitdem ich ein Lehrbuch darüber verfaßt habe. Aber man machte mir den Vorwurf, daß ich mit den Instrumenten von Sax Mißbrauch treibe (zweifellos weil ich das Talent dieses geschickten Instrumentenbauers oft gelobt habe). Nun, ich habe sie bis jetzt nur einmal angewendet, in einer Szene in der Einnahme von Troja, einer Oper, von der noch kein Mensch nur eine Seite kennt. Ein anderer Vorwurf, den man mir macht, ist die Vorliebe für unmäßigen Lärm und für die große Trommel, deren Klang ich nur in einigen wenigen Sätzen benutzt habe, wo ihr Gebrauch motiviert ist; und überdies bin ich der einzige unter allen Kritikern, der seit zwanzig Jahren mit gleicher Hartnäckigkeit protestiert gegen den empörenden Mißbrauch des Lärmes und die sinnlose Verwendung der großen Trommel, der Posaunen usw. bei den kleinen Theatern, bei den kleinen Orchestern, bei den kleinen Opern und bei den kleinen Chansonetten, wo man jetzt sogar die Trommel benutzt.

In Wirklichkeit war es Rossini, der mit seiner Belagerung von Korinth die übermäßig lärmende Instrumentation zuerst in Frankreich eingeführt hat, und doch vermeiden es die französischen Kritiker strenge, seinen Namen bei dieser Gelegenheit zu erwähnen oder den Vorwurf geschmackloser Übertreibung seiner Manier gegen Auber, gegen Halévy, gegen Adam und zwanzig andere zu richten, um ihn allein gegen mich, ja noch mehr, um ihn gegen Weber zu schleudern! (Siehe das Leben von Weber in der »Biographie universelle« von Michaut.) Gegen Weber, der nur ein einziges Mal die große Trommel in seinem Orchester verwandt hat, und der von allen Instrumenten nur mit unvergleichlichem Takt und unvergleichlichem Talent Gebrauch gemacht hat!

Was mich betrifft, so glaube ich, daß dieser komische Irrtum durch die Festkonzerte veranlaßt worden ist, bei denen man mich oft als Dirigenten ungeheuer großer Orchester auftreten sah. So sagte mir auch der Fürst Metternich eines Tages zu Wien:

— „Sie sind es wohl, Herr Berlioz, der Musikstücke für fünfhundert Musiker komponiert?“

Worauf ich antwortete:

— „Nicht immer, Durchlaucht, mitunter auch für vierhundertfünfzig.“

Aber was liegt daran? . . . ., meine Partituren sind heute gedruckt; die Richtigkeit meiner Angaben kann leicht geprüft und bestätigt werden. Und wenn man sich auch nicht diese Mühe nehmen sollte, noch einmal, was liegt daran! . . . .

Mit vorzüglicher Hochachtung

Hector Berlioz.

Paris, 25. Mai 1853.

Nachtrag.

Ich bin zu Ende. — Das Institut. — Konzerte im Industriepalast. — Jullien. — Der Kammerton der Ewigkeit. — Die Trojaner. — Ihre Aufführung in Paris. — Beatrice und Benedikt. — Aufführungen in Baden und Weimar. — Ausflug nach Löwenberg. — Die Konservatoriums-Konzerte. — Festkonzert in Straßburg. — Tod meiner zweiten Frau. — Letzte Kirchhofgeschichten. — Alles zum Teufel.

Fast zehn Jahre sind jetzt vergangen, seitdem ich diese Memoiren abgeschlossen habe. Während dieser Zeit habe ich kaum weniger ernste und tiefgehende Erlebnisse gehabt als diejenigen, über welche ich schon berichtet habe. Ich glaube daher, einige davon in wenigen Worten hier aufzeichnen zu sollen, um dann nie mehr unter irgend einem Vorwande zu dieser großen Arbeit zurückzukehren.

Ich stehe am Ende meiner Bahn, Othello's occupation's gone.[1] Ich komponiere nichts mehr, ich dirigiere keine Konzerte mehr, ich schreibe weder Verse noch Prosa mehr. Ich habe meine Stellung als Kritiker aufgegeben. Alle musikalischen Arbeiten, die ich begonnen hatte, sind beendigt. Ich will keine neue Beschäftigung mehr, und ich habe keine andere Beschäftigung als Lesen, Nach-

[1] Othellos Tagwerk ist getan. (III. Aufzug, III. Szene.)

denken, Kämpfen gegen tödliche Langweile und gegen die Schmerzen einer unheilbaren Neuralgie, die mich Tag und Nacht peinigt.

Zu meiner großen Überraschung bin ich zum Mitglied der Akademie der schönen Künste in Paris ernannt worden, und obschon die Bemerkungen, die ich über unsere akademischen Gebräuche zu machen pflege, wenn ich von Zeit zu Zeit das Wort ergreife, ziemlich nutzlos sind und ohne Folgen bleiben, so sind doch die Beziehungen, die ich zu meinen Kollegen habe, durchaus freundschaftliche und in jeder Beziehung höchst angenehme.

Mancherlei wäre zu erzählen über die beiden Opern von Gluck, „Orpheus“ und „Alceste“, mit deren Einstudierung — die erstere für das Théâtre Lyrique, die letztere für die Große Oper — ich beauftragt war; aber darüber habe ich in meinem Buch Musikalische Streifzüge[1] schon viel gesprochen, und was ich hinzufügen könnte ... will ich nicht sagen.

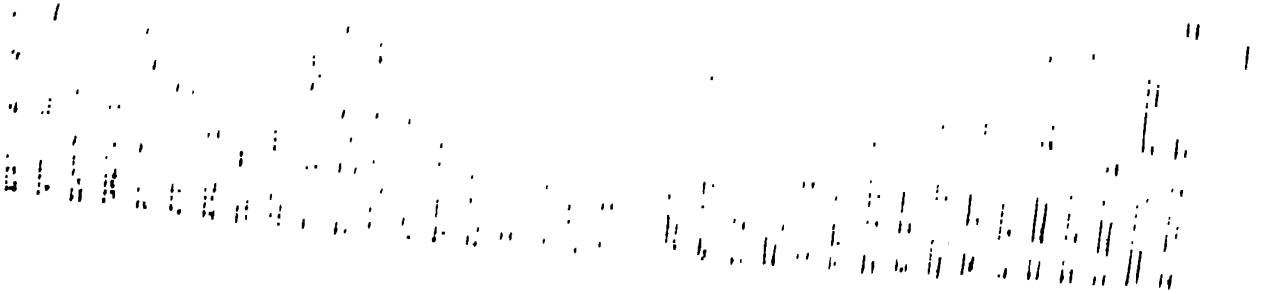
Prinz Napoleon hatte mir den Vorschlag machen lassen, ein großes Konzert im Industriepalast zu arrangieren für den Tag, an welchem der Kaiser die feierliche Preisverteilung dort vornehmen sollte. Ich habe die schwere Aufgabe angenommen, aber jede pekuniäre Verantwortung dabei abgelehnt. Ein kluger und kühner Unternehmer, Herr Ber, ist dafür eingetreten. Er hat sich mir gegenüber durchaus generös benommen, und diesmal haben mir die Konzerte (denn es fanden noch mehrere nach der offiziellen Feier statt) nahezu achttausend Francs eingetragen. Ich hatte auf einer erhöhten Galerie hinter dem Thronsessel zwölfhundert Musiker aufgestellt, von denen man sehr wenig hörte. Aber am Tage der Festaufführung spielte die musikalische Wirkung eine so minimale Rolle, daß ich mitten im ersten Stück (der Kaiserhymne, die ich für diese Feier komponiert hatte) unterbrochen und gezwungen wurde, das Orchester im interessantesten Moment anzuhalten, weil der Prinz seine Rede zu halten hatte und die Musik zu lange dauerte ... Am nächsten Tage war das zahlende Publikum zugelassen. Die Einnahme betrug fünfundsiebzigtausend Francs. Wir hatten das Orchester von der Galerie heruntergenommen und im

[1] A travers chants.

unteren Teile des Saales gut verteilt; bei dieser Aufstellung war seine Wirkung vorzüglich. Diesmal wurde die Kantate nicht unterbrochen, und ich konnte mein musikalisches Feuerwerk ungehindert steigen lassen. Ich hatte von Brüssel einen mir bekannten Mechaniker kommen lassen, der mir ein elektrisches Metronom mit fünf verschiedenen Leitungen eingerichtet hatte. Durch eine einfache Bewegung mit einem Finger der linken Hand konnte ich so, ohne den Dirigentenstab mit der Rechten loszulassen, an fünf verschiedenen und weit voneinander entfernten Stellen in dem großen, von den Musikern eingenommenen Raum den Takt markieren. Fünf Unterdirigenten empfingen meine Bewegung durch den elektrischen Draht und teilten sie sofort den einzelnen Gruppen mit, deren Leitung ihnen anvertraut war. Das Ensemble war erstaunlich. Seitdem haben die meisten Opernbühnen den Gebrauch des elektrischen Metronoms adoptiert für Chöre, die hinter der Szene zu singen sind, und für den Fall, daß der Chordirigent weder den Taktstock sehen, noch das Orchester hören kann. Nur die Große Oper hatte es sich versagt; aber als ich dort die Proben zu Alceste dirigierte, erhielt ich die Erlaubnis, das kostbare Instrument einzuführen. — Bei diesen Konzerten im Industriepalast ergaben sich schöne Wirkungen besonders bei den Stücken, die in breiten Harmonien und etwas langsamer Bewegung gehalten waren. Hauptsächlich waren es, soviel ich mich erinnere, der Chor aus Armida: „In diesem sel'gen Hain",[1] das *Tibi omnes* aus meinem *Te-Deum* und die Apotheose aus meiner Trauer- und Triumph-Symphonie.

Vier oder fünf Jahre nach diesem musikalischen Kongreß, wie man sagen könnte, kam Jullien, von dem ich schon gelegentlich der von ihm geleiteten englischen Aufführungen im Drury-Lane-Theater gesprochen habe, nach Paris, um in dem Zirkus der Champs-Elysées eine Reihe von großen Konzerten zu geben. Infolge seines Bankerottes war er unfähig, gewisse Kontrakte rechtsgiltig zu unterzeichnen; glücklicherweise gelang es mir, einen Vergleich für ihn zustande zu bringen und ihm damit seine Geschäftsfähigkeit wieder zu verschaffen. Als der arme Mensch sah, wie leicht ich auf meine

[1] »Jamais dans ces beaux lieux.« (IV. Aufzug, II. Szene.)



Wagen heraus Pikkolo spielte und die Vorübergehenden einlud, zu seinen Konzerten zu kommen, starb Jullien an einem Gehirnschlag. Wieviel Musiker gibt es wohl zu dieser Stunde in Europa, die man ebenso ernst nimmt und die ebenso verrückt sind wie er! . . .

Ich war damals vollständig fertig geworden mit dem dramatischen Werke, von dem ich eben gesprochen habe, und das ich auch in einer Anmerkung zu einem der vorhergehenden Kapitel erwähnt habe. Vier Jahre vorher, als ich mich in Weimar bei der Prinzessin Wittgenstein befand (der treuen Freundin von Liszt, einer Frau von Herz und Geist, die mich oft genug in meinen traurigsten Stunden aufrecht erhalten hat), kam ich zufällig auf meine Bewunderung für Virgil zu sprechen und auf meine Idee von einer großen Oper in Shakespeareschem Stil, deren Gegenstand das zweite und vierte Buch der Aeneis sein sollte. Ich fügte hinzu, daß ich zu gut wüßte, wieviel Schmerzen und Ärger mir ein solches Unternehmen notwendig bereiten würde, als daß ich jemals dazu kommen könnte, den Versuch zu wagen. „Gewiß", antwortete die Prinzessin, „muß aus Ihrer Leidenschaft für Shakespeare, vereint mit einer solchen Liebe zur Antike, etwas Großartiges und Neues entspringen. Also nur Mut, Sie müssen sie schreiben, diese Oper, dieses lyrische Drama; wählen Sie den Namen und die Einteilung, wie Sie wollen. Das Werk muß begonnen und vollendet werden." Als ich fortfuhr, mich dagegen zu sträuben, sagte die Prinzessin schließlich: „Hören Sie, wenn Sie zurückweichen vor den Schmerzen und Mühen, die Ihnen dieses Werk bereiten kann und muß, wenn Sie schwach genug sind, sich davor zu fürchten und nicht allem Trotz zu bieten um Didos und Kassandras willen, dann brauchen Sie sich niemals wieder bei mir blicken zu lassen, ich will Sie nicht mehr sehen." Das war mehr als genug, um mich zum Entschlusse zu bestimmen. Nach Paris zurückgekehrt, begann ich, die Verse zu der dramatischen Dichtung Die Trojaner niederzuschreiben. Dann machte ich mich an die Partitur, und nach dreieinhalbjährigem Korrigieren, Verändern, Hinzufügen usw. war alles vollendet. Während ich an dem Werke immer von neuem herumfeilte, und nachdem ich das Gedicht an verschiedenen Stellen vorgelesen, Bemer-

Borromäus zu Como hinaufsteigt und sehr überrascht ist, wenn er hört, daß der „Salon", in dem er sich eben gesetzt hat, die Kopfhöhle des Heiligen ist.

Als monumentale Musik bezeichnen die Kritiker unter meinen Werken die folgenden: Meine Trauer- und Triumph-Symphonie für zwei Orchester und Chor; das *Te-Deum*, dessen Finale (*Iudex crederis*) ohne Zweifel das großartigste ist, was ich gemacht habe; meine Kantate Kaiserhymne (l'Impériale) für zwei Chöre, die 1855 in den Industriepalast-Konzerten aufgeführt wurde, und vor allem mein Requiem. Was diejenigen Kompositionen betrifft, welche in normalen Dimensionen gehalten sind, und bei denen ich auf jedes außergewöhnliche Mittel verzichtet habe, so war es gerade ihr inneres Feuer, ihr intensiver Ausdruck und ihre rhythmische Orginalität, was ihnen am meisten geschadet hat, und zwar wegen der besonderen Sorgfalt in der Ausführung, die sie verlangen. Um sie gut wiedergeben zu können, müssen die Ausführenden, und vor allem ihr Dirigent, ebenso fühlen wie ich. Sie erfordern die peinlichste Präzision, vereint mit unwiderstehlicher Verve, sie erfordern ein leidenschaftliches Ungestüm, in sichere Grenzen gebannt, eine träumerische Weichheit der Empfindung, eine, man möchte sagen, krankhaft melancholische Stimmung; sonst werden die Hauptzüge meiner Gestalten alteriert oder vollkommen unkenntlich gemacht. Es ist mir infolgedessen bei den meisten meiner Kompositionen außerordentlich schmerzhaft, wenn ich sie unter einer andern Leitung als der meinigen anhören muß. Ich hätte beinahe einen Schlaganfall bekommen, als ich in Prag meine Ouvertüre zu König Lear von einem Kapellmeister dirigieren hörte, dessen Talent immerhin unbestreitbar ist. Es war alles beinahe richtig .... aber das beinahe richtig bedeutet hier: vollständig verkehrt. Aus dem Kapitel über Benvenuto Cellini werden Sie ersehen, wie sehr ich bei dem langsamen Hinmorden dieser Oper in den Proben unter den Fehlgriffen von Habeneck, selbst wo sie unbeabsichtigt waren, gelitten habe.

Wenn sie mich nun fragen, welches von meinen Stücken ich am liebsten habe, so antworte ich: Meine Meinung ist die der Mehrzahl aller Künstler, am liebsten ist mir das *Adagio* (die Liebesszene)

aus Romeo und Julia. Eines Tages, in Hannover — der Satz war gerade zu Ende gespielt — fühle ich mich plötzlich, ich weiß nicht von wem, nach rückwärts gezogen; ich drehe mich um: es waren die Musiker in der Nähe meines Pultes, die die Rockschöße meines Frackes küßten. Aber ich werde mich wohl hüten, dieses *Adagio* in gewissen Konzertsälen und vor einem gewissen Publikum hören zu lassen . . . . . .

. . . . . .

Bei Gelegenheit der französischen Vorurteile gegen meine Musik könnte ich Sie noch erinnern an die Geschichte des Hirtenchores aus der „Kindheit Christi", der unter dem Pseudonym eines fingierten Kapellmeisters aus dem achtzehnten Jahrhundert, Pierre Ducré, in zwei Konzerten aufgeführt wurde. Was gab es da für Lobeshymnen auf diese einfache Melodie. Wieviele Leute sagten damals: „Niemals hätte Berlioz so etwas fertig gebracht!"

In einem Salon wurde eines Abends eine Arie gesungen, unter deren Titel der Name Schubert stand. Unter den Zuhörern war ein Dilettant, dem meine Musik einen frommen Schauder eingeflößt hatte. „Gott sei Dank", rief er aus, „da ist doch Melodie, da ist wahre Empfindung, Klarheit und gesunde Vernunft! Berlioz wäre so etwas niemals eingefallen!" Es war die Arie des Cellini aus dem zweiten Akt der Oper dieses Namens.

Ein Dilettant beklagte sich einmal in einer Gesellschaft, auf die folgende ungebührliche Weise mystifiziert worden zu sein:

„Eines Morgens", erzählte er, „gehe ich zu einer Probe der Cäcilien-Konzerte, die Herr Seghers dirigiert. Ich höre ein glänzendes, höchst schwungvolles Orchesterstück, das sich aber in Stil und Instrumentation sehr wesentlich von den mir bekannten symphonischen Werken unterscheidet. Ich gehe auf Herrn Seghers zu:

— „Wie heißt denn", fragte ich, „die hinreißende Ouvertüre, die Sie eben gespielt haben?"

— „Das war die Ouvertüre Römischer Karneval von Berlioz."

— „Aber Sie werden mir zugeben . . ."

— „Ja gewiß", sagte einer meiner Freunde, ihm ins Wort

fallend, „wir müssen zugeben, daß es unschicklich ist, die religiösen Gefühle der Gutgesinnten so zu überrumpeln.“

Unbestritten wird mir, in Frankreich wie überall, die *maestria* in der Kunst der Instrumentation zugestanden, besonders seitdem ich ein Lehrbuch darüber verfaßt habe. Aber man machte mir den Vorwurf, daß ich mit den Instrumenten von Sax Mißbrauch treibe (zweifellos weil ich das Talent dieses geschickten Instrumentenbauers oft gelobt habe). Nun, ich habe sie bis jetzt nur einmal angewendet, in einer Szene in der Einnahme von Troja, einer Oper, von der noch kein Mensch nur eine Seite kennt. Ein anderer Vorwurf, den man mir macht, ist die Vorliebe für unmäßigen Lärm und für die große Trommel, deren Klang ich nur in einigen wenigen Sätzen benutzt habe, wo ihr Gebrauch motiviert ist; und überdies bin ich der einzige unter allen Kritikern, der seit zwanzig Jahren mit gleicher Hartnäckigkeit protestiert gegen den empörenden Mißbrauch des Lärmes und die sinnlose Verwendung der großen Trommel, der Posaunen usw. bei den kleinen Theatern, bei den kleinen Orchestern, bei den kleinen Opern und bei den kleinen Chansonetten, wo man jetzt sogar die Trommel benutzt.

In Wirklichkeit war es Rossini, der mit seiner Belagerung von Korinth die übermäßig lärmende Instrumentation zuerst in Frankreich eingeführt hat, und doch vermeiden es die französischen Kritiker strenge, seinen Namen bei dieser Gelegenheit zu erwähnen oder den Vorwurf geschmackloser Übertreibung seiner Manier gegen Auber, gegen Halévy, gegen Adam und zwanzig andere zu richten, um ihn allein gegen mich, ja noch mehr, um ihn gegen Weber zu schleudern! (Siehe das Leben von Weber in der »Biographie universelle« von Michaut.) Gegen Weber, der nur ein einziges Mal die große Trommel in seinem Orchester verwandt hat, und der von allen Instrumenten nur mit unvergleichlichem Takt und unvergleichlichem Talent Gebrauch gemacht hat!

Was mich betrifft, so glaube ich, daß dieser komische Irrtum durch die Festkonzerte veranlaßt worden ist, bei denen man mich oft als Dirigenten ungeheuer großer Orchester auftreten sah. So sagte mir auch der Fürst Metternich eines Tages zu Wien:

— „Sie sind es wohl, Herr Berlioz, der Musikstücke für fünfhundert Musiker komponiert?"

Worauf ich antwortete:

— „Nicht immer, Durchlaucht, mitunter auch für vierhundertfünfzig."

Aber was liegt daran? . . . ., meine Partituren sind heute gedruckt; die Richtigkeit meiner Angaben kann leicht geprüft und bestätigt werden. Und wenn man sich auch nicht diese Mühe nehmen sollte, noch einmal, was liegt daran! . . . .

Mit vorzüglicher Hochachtung

Hector Berlioz.

Paris, 25. Mai 1853.

Nachtrag.

Ich bin zu Ende. — Das Institut. — Konzerte im Industriepalast. — Jullien. — Der Kammerton der Ewigkeit. — Die Trojaner. — Ihre Aufführung in Paris. — Beatrice und Benedikt. — Aufführungen in Baden und Weimar. — Ausflug nach Löwenberg. — Die Konservatoriums-Konzerte. — Festkonzert in Straßburg. — Tod meiner zweiten Frau. — Letzte Kirchhofgeschichten. — Alles zum Teufel.

Fast zehn Jahre sind jetzt vergangen, seitdem ich diese Memoiren abgeschlossen habe. Während dieser Zeit habe ich kaum weniger ernste und tiefgehende Erlebnisse gehabt als diejenigen, über welche ich schon berichtet habe. Ich glaube daher, einige davon in wenigen Worten hier aufzeichnen zu sollen, um dann nie mehr unter irgend einem Vorwande zu dieser großen Arbeit zurückzukehren.

Ich stehe am Ende meiner Bahn, Othello's occupation's gone.[1] Ich komponiere nichts mehr, ich dirigiere keine Konzerte mehr, ich schreibe weder Verse noch Prosa mehr. Ich habe meine Stellung als Kritiker aufgegeben. Alle musikalischen Arbeiten, die ich begonnen hatte, sind beendigt. Ich will keine neue Beschäftigung mehr, und ich habe keine andere Beschäftigung als Lesen, Nach-

[1] Othellos Tagwerk ist getan. (III. Aufzug, III. Szene.)

denken, Kämpfen gegen tödliche Langweile und gegen die Schmerzen einer unheilbaren Neuralgie, die mich Tag und Nacht peinigt.

Zu meiner großen Überraschung bin ich zum Mitglied der Akademie der schönen Künste in Paris ernannt worden, und obschon die Bemerkungen, die ich über unsere akademischen Gebräuche zu machen pflege, wenn ich von Zeit zu Zeit das Wort ergreife, ziemlich nutzlos sind und ohne Folgen bleiben, so sind doch die Beziehungen, die ich zu meinen Kollegen habe, durchaus freundschaftliche und in jeder Beziehung höchst angenehme.

Mancherlei wäre zu erzählen über die beiden Opern von Gluck, „Orpheus" und „Alceste", mit deren Einstudierung — die erstere für das Théâtre Lyrique, die letztere für die Große Oper — ich beauftragt war; aber darüber habe ich in meinem Buch Musikalische Streifzüge[1] schon viel gesprochen, und was ich hinzufügen könnte ... will ich nicht sagen.

Prinz Napoleon hatte mir den Vorschlag machen lassen, ein großes Konzert im Industriepalast zu arrangieren für den Tag, an welchem der Kaiser die feierliche Preisverteilung dort vornehmen sollte. Ich habe die schwere Aufgabe angenommen, aber jede pekuniäre Verantwortung dabei abgelehnt. Ein kluger und kühner Unternehmer, Herr Ber, ist dafür eingetreten. Er hat sich mir gegenüber durchaus generös benommen, und diesmal haben mir die Konzerte (denn es fanden noch mehrere nach der offiziellen Feier statt) nahezu achttausend Francs eingetragen. Ich hatte auf einer erhöhten Galerie hinter dem Thronsessel zwölfhundert Musiker aufgestellt, von denen man sehr wenig hörte. Aber am Tage der Festaufführung spielte die musikalische Wirkung eine so minimale Rolle, daß ich mitten im ersten Stück (der Kaiserhymne, die ich für diese Feier komponiert hatte) unterbrochen und gezwungen wurde, das Orchester im interessantesten Moment anzuhalten, weil der Prinz seine Rede zu halten hatte und die Musik zu lange dauerte ... Am nächsten Tage war das zahlende Publikum zugelassen. Die Einnahme betrug fünfundsiebzigtausend Francs. Wir hatten das Orchester von der Galerie heruntergenommen und im

[1] A travers chants.

unteren Teile des Saales gut verteilt; bei dieser Aufstellung war seine Wirkung vorzüglich. Diesmal wurde die Kantate nicht unterbrochen, und ich konnte mein musikalisches Feuerwerk ungehindert steigen lassen. Ich hatte von Brüssel einen mir bekannten Mechaniker kommen lassen, der mir ein elektrisches Metronom mit fünf verschiedenen Leitungen eingerichtet hatte. Durch eine einfache Bewegung mit einem Finger der linken Hand konnte ich so, ohne den Dirigentenstab mit der Rechten loszulassen, an fünf verschiedenen und weit voneinander entfernten Stellen in dem großen, von den Musikern eingenommenen Raum den Takt markieren. Fünf Unterdirigenten empfingen meine Bewegung durch den elektrischen Draht und teilten sie sofort den einzelnen Gruppen mit, deren Leitung ihnen anvertraut war. Das Ensemble war erstaunlich. Seitdem haben die meisten Opernbühnen den Gebrauch des elektrischen Metronoms adoptiert für Chöre, die hinter der Szene zu singen sind, und für den Fall, daß der Chordirigent weder den Taktstock sehen, noch das Orchester hören kann. Nur die Große Oper hatte es sich versagt; aber als ich dort die Proben zu Alceste dirigierte, erhielt ich die Erlaubnis, das kostbare Instrument einzuführen. — Bei diesen Konzerten im Industriepalast ergaben sich schöne Wirkungen besonders bei den Stücken, die in breiten Harmonien und etwas langsamer Bewegung gehalten waren. Hauptsächlich waren es, soviel ich mich erinnere, der Chor aus Armida: „In diesem sel'gen Hain",[1] das *Tibi omnes* aus meinem *Te-Deum* und die Apotheose aus meiner Trauer- und Triumph-Symphonie.

Vier oder fünf Jahre nach diesem musikalischen Kongreß, wie man sagen könnte, kam Jullien, von dem ich schon gelegentlich der von ihm geleiteten englischen Aufführungen im Drury-Lane-Theater gesprochen habe, nach Paris, um in dem Zirkus der Champs-Elysées eine Reihe von großen Konzerten zu geben. Infolge seines Bankerottes war er unfähig, gewisse Kontrakte rechtsgiltig zu unterzeichnen; glücklicherweise gelang es mir, einen Vergleich für ihn zustande zu bringen und ihm damit seine Geschäftsfähigkeit wieder zu verschaffen. Als der arme Mensch sah, wie leicht ich auf meine

[1] »Jamais dans ces beaux lieux.« (IV. Aufzug, II. Szene.)

Forderungen an ihn verzichtete, überkam ihn plötzlich ein Anfall von Rührung, und er umarmte mich, vor versammeltem Handelsgericht, unter einem Strom von Tränen. Aber von diesem Moment an wurde sein geistiger Zustand, dessen Ernst weder in London noch in Paris irgend jemand anerkennen wollte, immer schlimmer und schlimmer. Und doch behauptete er schon seit vielen Jahren, daß er eine außerordentliche Entdeckung in der Akustik gemacht habe, und erzählte sie einem jeden, der ihm in den Weg kam. Wenn er einen Finger in jedes Ohr steckte, so hörte er natürlich das dumpfe Geräusch, das von dem in den Karotiden pulsierenden Blut hervorgebracht wird, und war nun fest überzeugt, ein kolossales A darin zu erkennen, das von dem Erdball in seinem rollenden Lauf durch den Weltraum angegeben werde. Dann pflegte er mit den Lippen irgend einen scharfen, hohen Ton zu pfeifen, ein D oder ein Es oder ein F und voll Begeisterung auszurufen: „Das ist das A, das wahre A, das A der Sphären! Das ist der Kammerton der Ewigkeit!"

Eines Tages kam er zu mir gelaufen: sein Aussehen war seltsam. Er hatte Gott gesehen, behauptete er, in einer blauen Wolke, und Gott hatte ihm befohlen, mein Glück zu machen. Infolgedessen wollte er mir zunächst die vor kurzem vollendete Partitur meiner Trojaner abkaufen: er bot mir fünfunddreißigtausend Francs dafür an. Dann wollte er, trotz meiner Verzichtleistung, seine Schuld von Drury-Lane begleichen. „Ich habe Geld, ich habe Geld", fügte er hinzu und zog ein paar Handvoll Gold und Banknoten aus seiner Tasche, „hier, hier, nehmen Sie, machen Sie sich bezahlt!" Nur mit vieler Mühe konnte ich ihn bewegen, sein Gold und seine Banknoten wieder einzustecken, indem ich ihm sagte: „Ein andermal, lieber Jullien, wir wollen uns ein andermal mit dieser Sache beschäftigen und mit der Mission, die Gott Ihnen anvertraut hat. Dazu muß man ruhiger sein, als Sie es heute sind." Tatsächlich hatte er bereits beträchtliche Summen für seine Konzerte in den Champs-Élysées erhalten, von einem Unternehmer, dem er ein großes Vertrauen eingeflößt hatte. In der folgenden Woche, nachdem er noch einen öffentlichen Skandal erregt hatte, dadurch daß er auf dem Boulevard des Italiens aus seinem

Wagen heraus Pikkolo spielte und die Vorübergehenden einlud, zu seinen Konzerten zu kommen, starb Jullien an einem Gehirnschlag. Wieviel Musiker gibt es wohl zu dieser Stunde in Europa, die man ebenso ernst nimmt und die ebenso verrückt sind wie er! . . .

Ich war damals vollständig fertig geworden mit dem dramatischen Werke, von dem ich eben gesprochen habe, und das ich auch in einer Anmerkung zu einem der vorhergehenden Kapitel erwähnt habe. Vier Jahre vorher, als ich mich in Weimar bei der Prinzessin Wittgenstein befand (der treuen Freundin von Liszt, einer Frau von Herz und Geist, die mich oft genug in meinen traurigsten Stunden aufrecht erhalten hat), kam ich zufällig auf meine Bewunderung für Virgil zu sprechen und auf meine Idee von einer großen Oper in Shakespeareschem Stil, deren Gegenstand das zweite und vierte Buch der Aeneis sein sollte. Ich fügte hinzu, daß ich zu gut wüßte, wieviel Schmerzen und Ärger mir ein solches Unternehmen notwendig bereiten würde, als daß ich jemals dazu kommen könnte, den Versuch zu wagen. „Gewiß", antwortete die Prinzessin, „muß aus Ihrer Leidenschaft für Shakespeare, vereint mit einer solchen Liebe zur Antike, etwas Großartiges und Neues entspringen. Also nur Mut, Sie müssen sie schreiben, diese Oper, dieses lyrische Drama; wählen Sie den Namen und die Einteilung, wie Sie wollen. Das Werk muß begonnen und vollendet werden." Als ich fortfuhr, mich dagegen zu sträuben, sagte die Prinzessin schließlich: „Hören Sie, wenn Sie zurückweichen vor den Schmerzen und Mühen, die Ihnen dieses Werk bereiten kann und muß, wenn Sie schwach genug sind, sich davor zu fürchten und nicht allem Trotz zu bieten um Didos und Kassandras willen, dann brauchen Sie sich niemals wieder bei mir blicken zu lassen, ich will Sie nicht mehr sehen." Das war mehr als genug, um mich zum Entschlusse zu bestimmen. Nach Paris zurückgekehrt, begann ich, die Verse zu der dramatischen Dichtung Die Trojaner niederzuschreiben. Dann machte ich mich an die Partitur, und nach dreieinhalbjährigem Korrigieren, Verändern, Hinzufügen usw. war alles vollendet. Während ich an dem Werke immer von neuem herumfeilte, und nachdem ich das Gedicht an verschiedenen Stellen vorgelesen, Bemer-

kungen von dieser und jener Seite angehört und nach besten Kräften Nutzen daraus gezogen hatte, kam mir der Gedanke, den folgenden Brief an den Kaiser zu schreiben:

Sire,

„Ich habe soeben eine große Oper vollendet, zu der ich Worte und Musik selbst geschrieben habe. Trotz der Kühnheit und Mannigfaltigkeit der dabei angewandten Mittel, sind doch die Hilfsquellen, über die man in Paris verfügt, genügend, um eine Aufführung zu ermöglichen.[1] Gestatten Sie mir, Sire, Ihnen die Dichtung dazu vorzulesen und alsdann für das ganze Werk um Ihre hohe Protektion zu bitten, wenn es das Glück hat, sie zu verdienen. Der gegenwärtige Dirigent der Großen Oper ist ein alter Freund von mir,[2] der sich über meinen musikalischen Stil, den er niemals richtig kennen gelernt hat, und über den er kein maßgebendes Urteil haben kann, zu den sonderbarsten Meinungen bekennt; die beiden andern ihm unterstellten musikalischen Leiter sind Feinde von mir. Schützen Sie mich, Sire, vor meinem Freunde, vor meinen Feinden werde ich mich, wie das italienische Sprichwort sagt, selbst zu schützen wissen. Wenn Eure Majestät meine Dichtung, nachdem Sie sie angehört haben, einer Aufführung nicht für würdig halten, so werde ich Ihre Entscheidung mit aufrichtigem und absolutem Respekt entgegennehmen; aber ich kann mein Werk nicht der Abschätzung durch Leute unterwerfen, deren Urteil durch Voreingenommenheit und vorgefaßte Meinung verdunkelt, und deren Ansicht für mich infolgedessen von keiner Bedeutung ist. Sie würden die Unzulänglichkeit der Dichtung zum Vorwand nehmen, um die Musik zurückzuweisen. Einen Augenblick hatte ich daran gedacht, mir die Gunst zu erbitten, Eurer Majestät während der Muße Ihres letzten Aufenthaltes zu Plombières mein Textbuch zu „Die Trojaner" vorlesen zu dürfen. Aber damals war die Partitur noch nicht vollendet, und ich fürchtete für den Fall, daß das Resultat der Vorlesung kein günstiges gewesen wäre, eine Entmutigung, die mich

[1] Das dramatische Gedicht „Die Trojaner" war damals noch nicht in zwei Opern eingeteilt, es bildete nur eine einzige von fünfstündiger Dauer.

[2] Alphonse Royer.

daran gehindert hätte, sie zu beenden; und ich wollte sie niederschreiben, diese große Partitur, sie zu Ende führen mit stetig glühender Wärme und mit der unermüdlichsten Sorgfalt und Liebe. Jetzt mögen Entmutigung, Kummer und Ärger herankommen, nichts kann mehr verhindern, daß sie da ist. Es ist etwas Großes und Starkes und, trotz scheinbarer Kompliziertheit der Mittel, sehr Einfaches. Es ist unglücklicherweise nichts Alltägliches, aber das ist ein Fehler, den Eure Majestät zu verzeihen pflegt, und auch das Publikum von Paris fängt an zu begreifen, daß die Produktion von tönendem Spielzeug nicht das höchste Ziel der Kunst ist. Gestatten Sie mir also, Sire, mit einer der Personen aus dem antiken Epos, aus dem ich meinen Stoff genommen habe, zu sagen: *Arma citi properate viro*![1], und ich glaube, daß ich Latium erobern werde.

In tiefster Ehrfurcht und vollkommener Ergebenheit bin ich Eurer Majestät demütiger und gehorsamster Diener

Hector Berlioz
Mitglied der Akademie.

Paris, den 28. März 1858."

Nun, ich habe Latium nicht erobert. Allerdings haben sich auch die Herren von der Großen Oper wohl davor gehütet *properare arma viro*; und der Kaiser hat niemals meinen Brief gelesen; Herr von Morny hat mir davon abgeraten, ihn ihm zu senden. „Der Kaiser", sagte er mir, „würde ihn nicht sehr schicklich finden"; und als endlich die Trojaner aufgeführt wurden, so gut es gehen wollte, hat S. M. nicht einmal geruht, sie sich anzuhören.

Eines Abend in den Tuilerien fand ich die Gelegenheit, mich einen Augenblick mit dem Kaiser zu unterhalten; er gestattete mir, ihm die Dichtung der Trojaner zu überbringen, und versicherte mir, daß er sie lesen werde, wenn er eine freie Stunde finden könnte. Aber hat man freie Stunden, wenn man Kaiser der Franzosen ist? Ich überreichte mein Manuskript Seiner Majestät; es wurde

---

[1] Virgil, Aeneïs, XII. Gesang, Vers 425:
Waffen, gebt schnell Waffen dem Mann!
(Nach der Übersetzung von J. H. Voß.)

nicht gelesen und an die Theaterverwaltung weitergeschickt. Dort verläumdete man meine Arbeit als absurd und unsinnig. Man verbreitete das Gerücht, daß die Geschichte acht Stunden dauern würde, daß ein Personal, so groß wie das der Großen Oper, für die Aufführung nötig sei, daß ich dreihundert Choristen zur Verstärkung verlange usw. usw. Ein Jahr später schien man sich einigermaßen mit meinem Werke beschäftigen zu wollen. Alphonse Royer nahm mich eines Tages beiseite und sagte zu mir: „Der Staatsminister hat mir befohlen, Ihnen anzukündigen, daß mit der Einstudierung Ihrer Trojaner-Partitur in der Großen Oper jetzt begonnen werden solle, und daß er gewillt sei Ihnen völlige Genugtuung zu geben."

Dieses Versprechen, welches Seine Exzellenz aus freien Stücken gemacht hatte, wurde nicht besser gehalten als soviele andere, und von jenem Augenblicke an ist keine Rede mehr usw. usw.

Und so kam es, daß ich nach langem vergeblichen Abwarten, der vielen Zurücksetzungen, denen ich mich aussetzen mußte, überdrüssig, endlich den dringenden Vorstellungen des Herrn Carvalho nachgab und mich bereit erklärte, ihm die Trojaner in Karthago[1] zu einem Versuch der Aufführung am Théâtre Lyrique zu überlassen, obgleich er offenbar nicht die Möglichkeit hatte, eine gute Vorstellung zustande zu bringen. Er hatte gerade von der Regierung eine jährliche Unterstützung von hunderttausend Francs erhalten. Trotzdem ging das Unternehmen über seine Kräfte; sein Theater ist nicht groß genug, seine Sänger sind nicht geschickt genug, und ebensowenig ist sein Chor und sein Orchester ausreichend. Er brachte beträchtliche Opfer; ich tat das Gleiche von meiner Seite. Ich bezahlte mit meinen Groschen einige Musiker, um sein Orchester zu vervollständigen; ich kastrierte selbst meine Instrumentation an verschiedenen Stellen, um sie den Mitteln, über die er verfügte, anzupassen. Frau Charton-Demeur, das einzige Weib, das die Rolle der Dido singen konnte, beging mir zuliebe einen Akt groß-

[1] Zweiter Teil der Trojaner, zu welchem ich noch ein Orchestervorspiel (Das Lamento) und einen Prolog schrieb.

mütigster Freundschaft, indem sie von Herrn Carvalho einen weit geringeren Gehalt annahm, als ihr von dem Direktor des Madrider Theaters angeboten war. Trotz alledem war die Aufführung, wie es nicht anders sein konnte, sehr unvollkommen. Frau Charton hatte wunderbare Momente, Monjauze, der den Äneas spielte, konnte an gewissen Tagen erwärmen und fortreißen; aber die Inszenierung, die Carvalho mit aller Gewalt selbst hatte übernehmen wollen, war eine ganz andere, als ich sie angegeben hatte, ja sie war sogar absurd an einigen Stellen und lächerlich an andern. Der Maschinist brachte bei der ersten Aufführung die ganze Vorstellung in Gefahr und das Stück beinahe zu Fall durch seine Ungeschicklichkeit in der Jagdszene *während des Sturmes*. Dieses Bild, das in der Großen Oper von hinreißender wilder Schönheit wäre, erschien hier dürftig, und um danach die Dekoration zu wechseln, war ein Zwischenakt von fünfundfünfzig Minuten erforderlich. Die Folge war, daß am nächsten Tage der Sturm, die Jagd und die ganze Szene unterdrückt wurde.

Wie ich schon gesagt habe, muß ich, um ein so gewaltiges Werk angemessen aufzuführen, ebenso absoluter Herrscher über das Theater sein, wie ich es über das Orchester bin, wenn ich eine Symphonie einstudiere. Ich muß sicher sein, daß mich der gute Wille aller Beteiligten unterstützt, und daß jeder einzelne mir ohne die leiseste Widerrede Gehorsam leistet. Sonst erschöpft sich meine Energie nach einigen Tagen im Kampfe gegen den Willen derer, die sich dem meinigen entgegenstellen, im Kampfe gegen kindische Anschauungen und gegen andere, noch ärgere Kindereien, mit deren Schreckgespenstern man mich unablässig verfolgt. Das endet schließlich damit, daß ich meine Demission gebe, in vollkommene Erschöpfung verfalle und alles zum Teufel gehen lasse. Ich kann es gar nicht sagen, wieviel Qualen mich Carvalho ausstehen ließ, — bei all seinen Beteuerungen, daß er sich nur meinen Intentionen anpassen und nur meinen Willen ausführen wolle — um die Striche bei mir durchzusetzen, die er für nötig hielt. Wenn er nicht den Mut hatte, mich selbst darum anzugehen, so ließ er mich durch einen unserer gemeinsamen Freunde darum ersuchen. Der eine schrieb mir, daß die und die Stelle gefährlich wäre, ein

zweiter bat mich dringend, ebenfalls schriftlich, irgend eine andere zu unterdrücken. Und Kritiken im einzelnen, daß ich beinahe davon verrückt geworden wäre.

— „Wenn Ihr Rhapsode eine viersaitige Leier in der Hand hält, so sind damit, ich weiß wohl, die vier Noten gerechtfertigt, die die Harfe im Orchester hören läßt. Sie wollten etwas Archäologie treiben."

— „Nun und?"

— „Ja, das ist gefährlich, darüber wird gelacht werden."

— „Wahrhaftig, es ist wirklich sehr lächerlich. Ha! ha! ha! ein Tetrachord, eine antike Lyra, die nur vier Töne spielt! ha! ha! ha!"

— „Sie gebrauchen ein Wort in Ihrem Prolog, das mir angst macht."

— „Welches?"

— „Das Wort: triomphaux (triumphierende)."

— „Und warum haben Sie Angst davor? Ist das nicht der Plural von triomphal, wie chevaux (Pferde) von cheval, originaux von original, madrigaux von madrigal, municipaux von municipal?"

— „Ja, aber es ist ein Wort, das ungewohnt klingt."

— „Bei Gott, wenn man bei einem epischen Stoff nur die Worte anwenden dürfte, die in Spelunken und an Variété-Theatern in Gebrauch sind, so wäre die Zahl der verbotenen Ausdrücke eine sehr große, und die Sprache des Werkes zu seltsamer Armut verurteilt."

— „Sie werden sehen, es wird darüber gelacht werden."

— „Ha! ha! ha! triomphaux! wirklich sehr komisch! triomphaux! Beinah so spaßig wie „Tarte à la crême"[1] bei Molière. Ha! ha! ha!

— „Äneas darf nicht im Helm auf die Bühne kommen."

— „Warum?"

— „Weil Mangin, der bekannte Bleistift-Hausierer, ebenfalls einen Helm auf hat; allerdings einen mittelalterlichen Helm, aber

[1] (L'Ecole des femmes, 1. Akt, 1. Szene.)

immerhin einen Helm, und die Spaßvögel auf der Galerie würden anfangen zu lachen und zu schreien: Hallo! das ist ja der Mangin!"

— „Ja gewiß, ein trojanischer Held darf keinen Helm tragen, er würde ausgelacht werden. Ha! ha! ha! ein Helm! ha! ha! Mangin!"

— „Hören Sie, wollen Sie mir einen Gefallen tun?"

— „Was denn schon wieder?"

— „Lassen wir den Merkur weg, er würde ausgelacht werden mit seinen Flügeln an den Fersen und am Kopf. Noch niemals hat man anderswo Flügel gesehen als an den Schultern."

— „Ach so! man hat Wesen in menschlicher Gestalt mit Flügeln an den Schultern gesehen! Das wußte ich nicht. Jetzt sehe ich ein, daß die Flügel an den Fersen ausgelacht würden; ha! ha! ha! und die am Kopf noch viel mehr; ha! ha! ha! Also, da man dem Merkur nicht oft in den Straßen von Paris begegnet, so lassen wir den Merkur weg."

Begreift man nun, was ich um solcher idiotischer Befürchtungen willen ausgestanden haben muß? Ich schweige von den musikalischen Einfällen von Carvalho, wenn er im Interesse einer Bühnenwirkung, die er sich ausgedacht hatte, mich verleiten wollte, einzelne Stücke in schnellerem oder langsamerem Tempo zu nehmen, hier sechzehn Takte, acht Takte, vier Takte hinzuzufügen, dort zwei oder drei oder einen Takt zu streichen. In seinen Augen ist nicht die Inszenierung einer Oper für die Musik da, sondern umgekehrt die Musik für die Inszenierung. Wie wenn ich überdies nicht die Anforderungen des Theaters, das ich seit vierzig Jahren an der Großen Oper studiere, bei meiner Partitur gründlich in Rechnung gezogen hätte. Nur die Darsteller wenigstens haben es durchaus unterlassen, mich zu quälen, und ich bin ihnen die Erklärung schuldig, daß sie alle ihre Rollen so gesungen haben, wie ich sie ihnen gegeben habe, ohne auch nur eine Note daran zu ändern. Das ist vielleicht unglaublich, aber es ist wahr, und ich danke ihnen dafür. Die erste Aufführung der Trojaner in Karthago fand statt am vierten November 1863, wie Carvalho angekündigt hatte. Das Werk hätte noch drei oder vier ernsthafte Generalproben nötig gehabt, nichts

ging sicher und flott genug, besonders auf der Bühne. Aber der Direktor wußte nicht mehr, mit welcher Milchkuh er sein Repertoire säugen sollte, sein Theater blieb jeden Abend leer, und er wollte so schnell wie möglich aus dieser traurigen Situation herauskommen. In solchem Falle sind die Direktoren bekanntlich unbarmherzig. Meine Freunde dachten wie ich, daß der Abend stürmisch verlaufen würde, wir waren auf alle möglichen feindseligen Kundgebungen gefaßt; es kam nicht dazu. Meine Feinde hatten nicht den Mut, sich zu zeigen; ein schüchterner Pfiff ertönte zum Schlusse, als man meinen Namen rief, und das war alles. Das Individuum, das gepfiffen hatte, hatte sich ohne Zweifel die Aufgabe gestellt, mich mehrere Wochen lang auf dieselbe Weise zu insultieren, denn es kam in Begleitung eines Mitarbeiters auch zu der dritten, fünften, siebenten und zehnten Vorstellung, um seinen Pfiff an derselben Stelle zu wiederholen. Andere hielten in den Gängen lange Reden voll komischer Heftigkeit, sie überhäuften mich mit Verwünschungen und behaupteten, eine solche Musik könne und dürfe nicht erlaubt werden. Fünf Zeitungen sagten mir die dümmsten Injurien, die sie finden konnten, um den Künstler in mir möglichst grausam zu verletzen. Aber dafür erschienen in den folgenden vierzehn Tagen mehr als fünfzig Artikel anerkennender Kritik, unter denen die von Gasperini, Fiorentino, d'Ortigue, Léon Kreutzer, Damcke, Johannes Weber und einer Menge anderer mit wahrem Enthusiasmus und mit seltenem Scharfblick geschrieben waren und mir eine Freude bereiteten, wie ich sie seit langem nicht empfunden hatte. Ich erhielt außerdem eine große Anzahl Briefe, einige beredt, andere naiv, aber alle mit Ergriffenheit geschrieben, die nicht verfehlten, eine tiefe Rührung in mir hervorzurufen. Bei mehreren Vorstellungen habe ich Leute weinen sehen. Oft wurde ich in den beiden folgenden Monaten nach der ersten Aufführung der Trojaner in den Straßen von Paris angehalten, von Unbekannten, die mich um die Erlaubnis baten, mir die Hand drücken zu dürfen und mir zu danken, daß ich dieses Werk geschaffen habe. War das nicht genug, um mich zu entschädigen für die Schmähungen meiner Feinde? Der Feinde, die ich mir weniger durch meine Kritiken zugezogen hatte als durch meine musikalischen Bestrebungen; deren

Haß verwandt ist mit dem der öffentlichen Dirnen gegen die anständigen Frauen, und durch den man sich geehrt fühlen muß. Die Muse dieser Leute heißt gewöhnlich Lais oder Phryne, sehr selten Aspasia,[1] die Muse, welche von vornehmen Naturen und Freunden der großen Kunst verehrt wird, heißt Julia, Desdemona, Cordelia, Ophelia, Imogen, Virgilia, Miranda, Dido, Kassandra, Alceste, und ihr erhabener Name erweckt Gedanken an ideale Liebe, an Züchtigkeit und hingebende Treue, während die ersteren nur die Erinnerung an niedere Sinnlichkeit und Prostitution hervorrufen.

Ich gestehe, daß ich selbst beim Anhören der Trojaner von einzelnen, gut ausgeführten Stellen heftige Eindrücke empfangen habe. Die Arie des Äneas:

„Ach! nahet sie heran, die gefürchtete Zeit?“[2]

und vor allem der Monolog der Dido:

„Ich will den Tod,
Will von der tiefen Wunde nie genesen.“[3]

haben mich tief ergriffen. Frau Charton war an der Stelle:

„Äneas! Wisse: Mit göttlicher Macht.“[4]

wirklich großartig und voll dramatischer Kraft; und ebenso, wenn sie bei ihren unartikulierten Verzweiflungsschreien sich die Brüste zerschlug und das Haar zerraufte, wie Virgil es geschildert:

»*Terque, quaterque manu pectus percussa decorum*
Flaventesque abscissa comas.«[5]

Es ist sonderbar, daß keiner von den kläffenden Kritikern mir

---

[1] Aspasia hatte zu viel Geist.

[2] »Ah! quand viendra l'instant des suprêmes adieux?«

[3] »Je vais mourir,
Dans ma douleur immense submergée.«

[4] »Enée, Enée!
Ah! mon âme te suit!«

[5] Aeneïs, IV. Gesang, Verse 589, 590:
Wild um den reizenden Busen zerschlägt sie sich dreimal und viermal,
Und wie die goldenen Locken sie rauft: ....
(Nach der Übersetzung von J. H. Voß.)

einen Vorwurf daraus gemacht hat, daß ich einen solchen Vokaleffekt gewagt habe; und dennoch, glaube ich, ist er ihres Zornes würdig. Unter allem, was ich an schmerzvoll leidenschaftlicher Musik hervorgebracht habe, kenne ich nichts, das den Schmerzensakzenten von Dido in jener Szene und in der folgenden Arie vergleichbar wäre, ausgenommen die von Kassandra an einigen Stellen der Einnahme von Troja, einer Oper, die noch nirgends aufgeführt worden ist ... O meine edle Kassandra, meine jungfräuliche Heldin, ich muß also verzichten, ich soll dich niemals hören! ... Und doch bin ich wie der junge Phöbus:

... *Insano Cassandrae incensus amore.*[1]

Gestrichen wurden in den Trojanern in Karthago bei den Aufführungen am Théâtre-Lyrique, teils während der Proben, teils nach der ersten Vorstellung, die folgenden Stücke:

1. Der Zug der Bauleute.
2. Der der Matrosen.
3. Der der Ackerbauer.
4. Das Orchester-Zwischenspiel (königliche Jagd und Sturm).
5. Der Auftritt und das Duett zwischen Anna und Narbal.
6. Das zweite Tanzlied.
7. Die Arie des Jopas.
8. Das Duett der beiden Schildwachen.
9. Das Lied des Hylas.
10. Das große Duett zwischen Äneas und Dido:

„Die Angst trieb mich Dir nach."[2]

Was den Eintritt der Bauleute, der Matrosen und der Ackerbauer betrifft, so fand Carvalho das Ganze zu kalt; übrigens war auch sein Theater nicht groß genug für die Entfaltung eines solchen Aufzuges. Das Jagdintermezzo war kläglich inszeniert. Ich erhielt einen gemalten Strom an Stelle von mehreren wirklichen Wasserfällen; die tanzenden Satyrn wurden dargestellt durch eine

[1] Aeneïs, II. Gesang, Vers 342:
... denn ihn trieb unsinnige Lieb um Kassandra.
(Nach der Übersetzung von J. H. Voß.)

[2] »Errante sur tes pas.«

Gruppe von zwölfjährigen kleinen Mädchen; diese Kinder hielten keineswegs brennende Baumzweige in der Hand, die Feuerwehr erhob Einspruch dagegen, aus Furcht vor einem Brande; die Nymphen liefen nicht mit fliegenden Haaren, „Italia“ rufend, durch den Wald, sondern die Choristinnen waren in den Kulissen aufgestellt, und ihr Ruf gelangte nicht bis in den Saal; die Schläge des Donners konnten kaum gehört werden, obgleich das Orchester mager war und energielos spielte. Carvalho bestand trotz meines Widerstrebens und meiner Wutausbrüche mit unglaublicher Hartnäckigkeit auf Streichung der Szene zwischen Anna und Narbal, des Tanzliedes und des Duettes der Schildwachen, deren Gemütlichkeit ihm mit dem epischen Stil unvereinbar schien. Die Arie des Jopas verschwand mit meiner Einwilligung, weil der Sänger, der die Rolle innehatte, nicht imstande war, sie gut zu singen. Dasselbe war der Fall bei dem Duett zwischen Äneas und Dido; ich hatte erkannt, daß die Stimme von Frau Charton nicht ausreichend war für diese heftige Szene, welche die Künstlerin so sehr ermüdete, daß sie nachher, im fünften Akt, nicht mehr die Kraft hatte, das furchtbare Rezitativ:

„Ewiger Zeus! Er floh!“,[1]

ihre letzte Arie und die Scheiterhaufenszene durchzuführen. Das Lied des Hylas endlich, das bei den ersten Vorstellungen sehr gefallen hatte, und das von dem jungen Cabel gut gesungen wurde, verschwand, während ich, von einer Bronchitis stark angegriffen, im Bette zurückgehalten war. Man brauchte Cabel für das Stück, das an den Tagen nach den Trojaner-Vorstellungen gegeben wurde, und da sein Kontrakt ihn nur verpflichtete, fünfzehnmal im Monat zu singen, so hätte man ihm für jeden Abend zweihundert Francs extra geben müssen. Carvalho ließ infolgedessen aus Sparsamkeit, ohne mich zu benachrichtigen, das Lied weg. Ich war dermaßen abgestumpft durch diese lange Tortur, daß ich, anstatt mich mit allem, was mir noch an Kräften blieb, zu widersetzen, meine Einwilligung dazu gab, daß der Herausgeber des Klavierauszuges dem Gedankengange von Carvalho, der den Auszug möglichst überein-

[1] »Dieux immortels! il part!«

stimmend mit der Aufführung haben wollte, beitreten und ebenfalls mehrere von den oben erwähnten Stücken in seiner Ausgabe unterdrücken dürfe. Glücklicherweise ist die Partitur noch nicht veröffentlicht; ich habe einen Monat darauf verwandt, sie wieder in Ordnung zu bringen und alle ihre Wunden sorgfältig zu verbinden; sie wird erscheinen in ihrer ursprünglichen, unversehrten Fassung und ganz genau so, wie ich sie geschrieben habe.

Oh! Zusehen zu müssen, wenn ein derartiges Werk zum Verkauf ausgestellt wird, mit all den Strichen und Arrangierungen, die der Verleger gemacht hat! Gibt es noch eine ähnliche Qual? Eine blutig zerstückelte Partitur, die in dem Ladenfenster des Musikalienhändlers liegt wie ein totes Kalb auf der Fleischbank des Metzgers, und von der einzelne Fetzen verschachert werden, wie man Fleischabfälle verkauft als Leckerbissen für die Katzen von Portiersfrauen!!

Trotz der Verbesserungen und Korrekturen, die ihnen Carvalho hatte angedeihen lassen, brachten es die Trojaner in Karthago nur auf einundzwanzig Vorstellungen. Da die Einnahme, die sie brachten, nicht seinen Erwartungen entsprach, so willigte Carvalho in die Lösung des Kontraktes von Frau Charton, die darauf nach Madrid abreiste, und zu meiner großen Erleichterung verschwand das Werk von den Zetteln. Immerhin, da die Tantiemen, die ich als Verfasser der Dichtung und der Musik während dieser einundzwanzig Vorstellungen bezog, noch recht beträchtliche waren, und ich außerdem den Klavierauszug für Paris und für London verkauft hatte, so konnte ich zu meiner unaussprechlichen Freude bemerken, daß mein Gesamtverdienst dabei ungefähr dem jährlichen Einkommen aus meiner Mitarbeiterschaft bei dem Journal des Débats gleichkommen würde, und ich gab sofort meine Entlassung als Kritiker. Endlich, endlich, endlich nach dreißigjähriger Sklavenarbeit bin ich jetzt frei! Ich habe keine Feuilletons mehr zu schreiben, keine Plattheiten mehr zu verteidigen, keine mittelmäßigen Leute zu loben, keine Empörung in mir zurückzuhalten, keine Lügen, keine Komödien, keine feige Nachgiebigkeit mehr, ich bin frei! Ich brauche keinen Fuß mehr in ein Opernhaus zu setzen, nicht mehr davon zu reden, nicht mehr davon reden

zu hören und nicht einmal mehr zu lachen über das, was man in diesen musikalischen Garküchen zusammenbraut! *Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis!!*

Die Trojaner sind es gewesen, denen der unglückliche Feuilletonist wenigstens seine Befreiung zu verdanken hatte.

Nach völliger Beendigung dieses Werkes und vor seiner Aufführung schrieb ich auf Ersuchen von Herrn Benazet[1] die zweiaktige komische Oper Beatrice und Benedikt. Sie wurde am 9. August 1862 mit großem Erfolg unter meiner Leitung in dem neuen Theater von Baden-Baden gegeben. Einige Monate später wurde sie auf Verlangen der Großherzogin in der deutschen Übersetzung von Richard Pohl zu Weimar aufgeführt, ebenfalls mit demselben glücklichen Erfolg. Die großherzoglichen Herrschaften hatten mich eingeladen, die beiden ersten Vorstellungen zu dirigieren, und überhäuften mich wie immer mit allen möglichen huldvollen Aufmerksamkeiten.

Das Gleiche tat der Fürst von Hohenzollern-Hechingen, der während dieses Weimarer Aufenthaltes seinen Kapellmeister zu mir schickte, um mich einzuladen, eines seiner Konzerte in Löwenberg, wo er gegenwärtig residiert, zu dirigieren. Er ließ mir mitteilen, daß sein Orchester alle meine symphonischen Werke auf dem Repertoire hätte, und mich bitten, ihm ein Programm zu machen, das ausschließlich aus meinen Instrumental-Kompositionen zusammengesetzt sein sollte.

Ich antwortete: „Durchlaucht, ich stehe zu Ihrer Verfügung, aber da Ihr Orchester alle meine Symphonien und Ouvertüren kennt, so wollen Sie gütigst selbst das Programm festsetzen, ich werde alles dirigieren, was Sie wünschen.“ Der Fürst wählte infolgedessen die Ouvertüre zu König Lear, das Fest und die Liebesszene aus Romeo und Julia, die Ouvertüre Römischer Karneval und die ganze Symphonie Harold in Italien. Da der Fürst keine Harfe in seinem Orchester hatte, so lud er gleichzeitig mit mir die Weimarer Harfenistin, Frau Pohl, ein, die sich mit ihrem Manne bereit erklärte, die Reise zu unternehmen. Der

[1] Spieldirektor in Baden-Baden.

Fürst hatte sich stark verändert seit meinem letzten Abstecher nach Hechingen im Jahre 1842; die Gicht quälte ihn dermaßen, daß er nicht mehr das Bett verlassen und sogar dem Konzert, das ich veranstaltete, nicht beiwohnen konnte. Das verursachte ihm einen Kummer, den er nicht zu verbergen suchte. „Sie sind kein Orchesterdirigent", sagte er mir, „Sie sind selbst das ganze Orchester; es ist ein wahres Unglück, daß ich von Ihrem Aufenthalt hier keinen Genuß haben kann."

Er hat sich in seinem Schlosse zu Löwenberg einen hübschen Konzertsaal mit ausgezeichneter Akustik bauen lassen und versammelt dort zehn- oder zwölfmal im Jahre etwa sechshundert Personen, die er unter den aufrichtigsten und kenntnisreichsten Musikliebhabern auswählt. Diese Konzerte sind unentgeltlich, man kommt dazu hergereist aus der ganzen Nachbarschaft der fürstlichen Residenz, ja selbst aus Bunzlau und Dresden und aus einer Menge ziemlich weit entlegener Schlösser. Das Orchester setzt sich aus nur fünfundvierzig Musikern zusammen, die aber, mehr als ich sagen kann, eingeübt, aufmerksam und intelligent sind; ihr Chef, Herr Seifritz, dirigiert und erzieht sie mit einer ganz seltenen Begabung und Geduld. Überdies geben diese Künstler keine Stunden und sind nicht abgehetzt wie bei uns, weder durch den Dienst in den Kirchen, noch durch den in den Theatern. Sie gehören ausschließlich dem Fürsten. — Der Fürst hatte mich in seinem Schlosse einlogiert; am Tage der ersten Probe kam ein Diener zu mir und meldete: „Das Orchester ist bereit und erwartet Sie, gnädiger Herr". Ich gehe durch einen Korridor, trete in den Konzertsaal ein, den ich vorher noch nicht kannte, und finde dort die fünfundvierzig Musiker schweigend versammelt, ihre Instrumente in der Hand; kein Präludieren, nicht das leiseste Geräusch, sie hatten schon gestimmt!! Auf dem Dirigentenpult stand die Partitur zu König Lear. Ich hebe den Arm in die Höhe und fange an; alles setzt mit einem Schlage, mit Verve und Präzision ein. — Die heftigsten rhythmischen Eigentümlichkeiten des *Allegro* werden ohne Zögern überwunden, und ich sage mir beim Dirigieren dieser Ouvertüre, die ich seit zehn oder zwölf Jahren nicht mehr gehört hatte: „Aber das ist ja gewaltig! Wie, so etwas habe ich gemacht? ...."

Ebenso ging es mit allem übrigen, und ich sagte schließlich zu den Musikern: „Meine Herren, das ist ja ein Spaß, wir proben hier zu unserem Vergnügen, ich habe Ihnen nicht die geringste Bemerkung zu machen.“ Der Kapellmeister spielte das Bratschen-Solo im Harold, und zwar so gut wie irgend möglich, mit einer Schönheit des Tones und einer rhythmischen Präzision, die mich vor Freude entzückten; in den übrigen Sätzen nahm er seine Violine wieder in die Hand. Richard Pohl schlug die Becken. Ich kann in voller Wahrhaftigkeit wohl sagen, daß ich niemals die Harold-Symphonie so unwiderstehlich habe spielen hören. Aber erst das Adagio aus Romeo und Julia ... Wie haben sie es gesungen! Wir waren in Verona, nicht in Löwenberg ... Am Schlusse dieses Satzes, den wir durch keinen noch so unbedeutenden Fehler unterbrochen hatten, erhob sich Herr Seifritz, blieb einen Augenblick regungslos stehen, um seine Bewegung zu bemeistern, und rief dann auf französisch: »*Non! il n'y a rien de plus beau!*«[1] Und nun brach das ganze Orchester los mit Beifallsgeschrei, mit Tremolos auf den Violinen, den Bässen, mit Paukenwirbeln ... Ich biß mir auf die Unterlippe ... Boten gingen von Zeit zu Zeit mit Nachrichten über den Verlauf der Probe zu dem Fürsten, der schier verzweifelte in seinem Zimmer. Am Tage des Konzertes füllte ein glänzendes Publikum den Saal; es bezeugte eine außerordentliche Wärme; man sah deutlich, daß alle diese Sachen ihm seit langem vertraut waren. Nach dem Pilgermarsch stieg ein Beauftragter des Fürsten auf das Podium und heftete mir vor dem ganzen Saale unter tosendem Beifall das Kreuz des Hohenzollern-Ordens an den Frack. Das Geheimnis dieser Auszeichnung war so wohl gewahrt worden, daß ich nicht die leiseste Ahnung davon hatte. Jetzt geriet ich darüber in fröhliche Laune und spielte mir die Orgie aus Harold, wirklich nur für mich selbst, ohne an das Publikum zu denken, nach meiner Weise vor, mit wütendem Feuer; meine Zähne knirschten dabei.

Am nächsten Tage gaben die Musiker mir zu Ehren ein großes Diner mit Ball. Ich mußte auf mehrere Toaste antworten. Richard

---

[1] Nein, es gibt nichts Schöneres!

Pohl diente mir als Dolmetscher und wiederholte meine Worte, Satz für Satz, in deutscher Sprache.

Ich hätte noch viel zu erzählen von diesem reizenden Abstecher nach Löwenberg; ich beschränke mich darauf, an die auserlesene Anmut des Empfanges zu erinnern, den mir die ganze Umgebung des Fürsten und vor allen die Familie eines seiner Offiziere, des Obersten Broderotti, bereitet hat. Ich will hinzufügen, daß die Damen Broderotti und der Oberst selbst französisch sprechen, mit einer Vollendung und Feinheit, die unbezahlbar ist für einen, der wie ich darunter leidet, schlechtes Französisch zu hören, und der kein Wort Deutsch versteht. Ich mußte am übernächsten Tage nach dem Künstlerballe wieder abreisen, und bei der Abschiedsumarmung sagte mir der Fürst, der das Bett nicht hatte verlassen können: „Adieu, mein lieber Berlioz, Sie gehen nach Paris, Sie werden dort Leute finden, welche Sie lieb haben, nun, sagen Sie ihnen, daß ich sie liebe." . . . . . .

Ich komme zurück auf die Oper Beatrice und Benedikt.

Für den Text hatte ich einen Teil des Shakespeareschen Dramas: Much ado about nothing[1] benutzt und nur die Kapellmeister-Episode und die Gesangsstücke hinzugefügt. Das Duett der beiden jungen Mädchen:

„Was mag Euch so bewegen?",[2]

das Terzett zwischen Hero, Beatrice und Ursula

„Ich will dem Mann meiner Wahl"[3]

und die große Arie der Beatrice

„Gott! Was hab' ich vernommen?"[4],

die in Baden von Frau Charton mit Verve, Empfindung, großem Schwunge und seltener Stilschönheit gesungen wurde, machten einen ungeheuern Eindruck. Die Kritiker, die zu diesem Anlaß aus Paris gekommen waren, lobten mit Wärme die ganze Musik und besonders die Arie und das Duett. Einige fanden, daß der Rest der Partitur viel ödes Gestrüpp enthielte, und daß der gesprochene

---

[1] Viel Lärm um nichts. [2] »Vous soupirez, Madame!«
[3] »Je vais d'un cœur aimant.« [4] »Dieu! que viens-je d'entendre?«

Dialog ziemlich geistlos sei. Nun, der Dialog ist fast vollständig aus Shakespeare abgeschrieben ...

Es ist schwierig, dies Werk gut aufzuführen, besonders was die Männerrollen betrifft. Nach meiner Meinung ist es eines der sprühendsten und originellsten, die ich geschaffen habe. Im Gegensatz zu den Trojanern sind keinerlei besondere Ausgaben nötig, um es auf die Bühne zu bringen. Man wird sich nichtsdestoweniger wohl davor hüten, mich in Paris darum anzugehen. Und man wird wohl daran tun, es ist keine Pariser Musik. Herr Benazet zahlte mir mit seiner gewohnten Freigebigkeit zweitausend Francs pro Akt für die Worte und ebensoviel für die Musik, das heißt achttausend Francs im ganzen. Außerdem gab er mir noch tausend Francs, um die Aufführung im folgenden Jahre zu dirigieren. Einen Klavierauszug habe ich stechen lassen. Die Partitur wird erst später erscheinen, ebenso wie die drei andern: Benvenuto Cellini, Die Einnahme von Troja und Die Trojaner in Karthago, wenn ich Geld genug habe, um sie drucken zu lassen. Der Verleger Choudens hatte sich wohl schriftlich verpflichtet, als er mir meine Trojaner abkaufte, die Partitur ein Jahr nach dem Klavierauszuge zu veröffentlichen, aber diese Versprechung ist nicht besser gehalten worden als soviele andere, und vom Tage, an welchem der Kontrakt unterschrieben wurde, ist keine Rede mehr ... usw. usw.

Das Duett der beiden Mädchen aus Beatrice und Benedikt ist jetzt in Deutschland sehr verbreitet und wird dort häufig gesungen. Bei Gelegenheit dieses Duettes fällt mir ein, wie mich der Großherzog von Weimar bei meiner letzten Reise dorthin mitunter zum Abendessen in ganz kleiner Gesellschaft einlud und mich dann gern über mein Leben in Paris und tausend Einzelheiten daraus zu befragen pflegte. Ich habe ihn in großes Erstaunen und große Betrübnis versetzt, als ich ihm die wirklichen Zustände in unserer musikalischen Welt enthüllte. Aber eines Abends brachte ich ihn zum Lachen. Er fragte mich, unter welchen Umständen ich das Duett aus Beatrice:

„Was mag Euch so bewegen?"

geschrieben hätte.

— „Gewiß", sagte er, „haben Sie das bei Mondenschein komponiert an irgend einem romantischen Aufenthalt . . ."

— „Königliche Hoheit, das ist einer der Natureindrücke, die die Künstler auf Vorrat sammeln, und die sich dann bei Gelegenheit aus ihrer Seele wieder ergießen, gleichviel an welchem Orte. Die Musik zu diesem Duett habe ich eines Tages in der Akademie entworfen, während einer meiner Kollegen eine Rede hielt."

— „Donnerwetter!" sagte der Großherzog, „das spricht sehr zugunsten des Redners! Er muß von ungewöhnlicher Beredsamkeit gewesen sein!"

Das Duett ist auch in einem der Konzerte unserer Konservatoriums-Gesellschaft aufgeführt worden und hat dort ein Entzücken erregt, wie man es selten zu sehen bekommt. Der ganze Saal schrie *da capo* mit einem Beifallsgetöse, daß das Gebäude zu wanken schien, und meine getreuen Zischer hatten nicht den Mut, sich vernehmlich zu machen. Ich muß aber auch sagen, daß Frau Viardot und Frau Vandenheusel-Duprez es ganz entzückend gesungen haben. Und das wunderbare Orchester, mit welcher Anmut und Feinheit es begleitet hat! Solche Aufführung hört man mitunter . . . im Traume. Die Konservatoriums-Gesellschaft war so freundlich, auch dieses Jahr den zweiten Teil meiner biblischen Trilogie Die Kindheit Christi auf eines ihrer Programme zu setzen; auch dieses Fragment hat, in wunderbarer Aufführung, eine große Wirkung erzielt; nur hat das Publikum, ich weiß nicht wieso, die „heilige Familie auf der Rast" nicht *da capo* verlangt, was es sonst überall zu tun pflegt, und meine beiden Gewohnheitszischer waren so gnädig, sich an diesem Abend bemerklich zu machen und den ganzen Saal in Entrüstung zu versetzen. Die Konservatoriums-Gesellschaft, die jetzt von einem meiner Freunde, Herrn Georges Hainl, geleitet wird, ist nicht mehr feindselig gegen mich gesinnt. Sie hat sich vorgenommen, von Zeit zur Zeit Stücke aus meinen Partituren aufzuführen. Ich habe ihr die ganze Masse Noten, die ich besaß, die gesamten gestochenen und kopierten Einzelstimmen für Orchester und Chor, zu vollem Eigentum gegeben, und darin ist alles enthalten, was zu einer Aufführung meiner Werke, mit Ausnahme der Opern, in großem Stile nötig ist. Diese musikalische

Bibliothek, die später einmal von Wert sein wird, könnte nicht in besseren Händen sein.

Nicht vergessen darf ich hier, das Festkonzert in Straßburg zu erwähnen, zu dem ich vor achtzehn Monaten eingeladen wurde, um die Aufführung der Kindheit Christi zu dirigieren. Ein ungeheurer Saal, der sechstausend Personen faßte, war errichtet worden. Fünfhundert Mitwirkende standen zur Verfügung. Mein Oratorium, das fast durchgehends in sanftem und zartem Stil gehalten ist, schien in dem großen Saale verloren gehen zu müssen. Zu meiner großen Überraschung rief es eine tiefe Bewegung hervor, so gespannt war die Aufmerksamkeit der Zuhörer, und der mystische *a capella*-Chor am Schlusse „O meine Seele!“ erregte sogar viele Tränen. Oh! Ich bin glücklich, wenn ich meine Zuhörer weinen sehe! ... Der Chor pflegt in Paris, wo er übrigens immer schlecht aufgeführt wird, bei weitem nicht eine solche Wirkung hervorzubringen.

Wie ich erfahre, sind seit einem Jahre mehrere meiner Werke in Amerika, in Rußland und in Deutschland zu Gehör gebracht worden; um so besser! Entschieden würde meine musikalische Karriere schließlich ganz charmant werden, wenn ich nur hundertvierzig Jahre am Leben bliebe.

Ich habe mich wiederverheiratet ... ich mußte es ... und am Ende des achten Jahres dieser zweiten Ehe ist meine Frau plötzlich gestorben, durch einen Herzschlag dahingerafft. Einige Zeit nach ihrer Beerdigung auf dem großen Kirchhof von Montmartre kam mein ausgezeichneter Freund, Edouard Alexandre, der berühmte Orgelbauer, der sich mir gegenüber stets von unermüdlicher Güte erwiesen hatte, auf den Gedanken, ihr Grab zu bescheiden zu finden, und bestand darauf, für mich und die Meinen eine Grabstätte „auf Ewigkeit“ zu kaufen, die er mir zum Geschenk machte. Eine Gruft wurde errichtet, und ich mußte dem Akte der Ausgrabung meiner Frau und ihrer Unterbringung in dem neuen Gewölbe beiwohnen. Das war von herzzerreißender Traurigkeit, und ich litt sehr darunter. Aber was war dies in Vergleichung mit dem, was das Schicksal mir noch aufsparte? Es scheint, daß ich alles kennen lernen sollte, was eine solche Zeremonie an Ent-

setzlichem bieten kann. Denn bald darauf wurde ich offiziell davon benachrichtigt, daß der kleine Kirchhof von Montmartre, auf dem meine erste Frau, Henriette Smithson, ruhte, beseitigt werden sollte, und daß ich infolgedessen die Reste, die mir teuer waren, anderswohin zu bringen hätte. Ich gab die nötigen Anweisungen auf den beiden Kirchhöfen, und eines Morgens machte ich mich bei trübem Wetter auf den Weg zu der traurigen Stätte. Ein städtischer Beamter, der beauftragt war, bei der Ausgrabung zugegen zu sein, erwartete mich dort. Ein Totengräber hatte schon die Grube geöffnet. Als ich ankam, sprang er hinein. Der Sarg, der sich seit zehn Jahren unter der Erde befand, war noch ganz, nur der Deckel war durch die Feuchtigkeit beschädigt. Dann begann der Arbeiter, anstatt ihn aus der Erde zu nehmen, die verfaulten Balken auseinanderzureißen, die mit widerlichem Geräusch zersprangen und den Inhalt des Sarges sehen ließen. Der Gräber bückte sich, ergriff mit beiden Händen den schon vom Rumpfe losgetrennten Kopf, den fleischlosen Kopf — ach! ohne Kranz und ohne Haare — der armen Ophelia und legte ihn in einen neuen Sarg nieder, der zu diesem Zweck am Rande der Grube bereit stand. Dann bückte er sich zum zweiten Male und brachte mit großer Anstrengung auf seinen Armen den kopflosen Rumpf mit den Gliedern empor, eine schwärzliche Masse, um die das Leichentuch noch geschlungen war, und die aussah, wie ein in einen feuchten Sack eingehüllter Klumpen Pech ... ein matter Klang ging davon aus ... und ein Geruch ... Der städtische Beamte, der einige Schritte daneben stand, betrachtete das schaudervolle Bild ... Als er sah, wie ich mich an einen Zypressenbaum stützte, rief er mir zu: „Bleiben Sie nicht dort, Herr Berlioz; kommen Sie hierher, hierher.“ Und wie wenn auch das Groteske seinen Anteil haben müßte an dieser entsetzlichen Szene, fügte er, sich versprechend, hinzu: »Ah! pauvre inhumanité! ...« Wenige Augenblicke später stiegen wir hinter dem Wagen, der die traurigen Reste forttrug, den Berg hinunter und gelangten zu dem großen Kirchhof von

[1] Inhumanité (Unmenschlichkeit) anstatt humanité (Menschheit), nicht zu übersetzen.

Montmartre, wo die neue Gruft uns schon entgegengähnte. Die Überreste von Henriette wurden hineingebracht. Dort ruhen nun die beiden Toten still nebeneinander und warten, bis auch ich meinen Teil an Verwesung in diese Modergruft hineintrage.

. . . . . .

Ich stehe in meinem einundsechzigsten Lebensjahre; ich habe weder Hoffnungen, noch Illusionen, noch große Ideen mehr; mein Sohn ist fast immer fern von mir; ich bin allein; meine Verachtung für die Dummheit und Unredlichkeit der Menschen, mein Haß gegen ihre scheußliche verhärtete Grausamkeit sind auf ihrem Gipfelpunkte angelangt, und zu jeder Stunde sage ich zum Tod: „Wann es dir gefällt!“ Worauf wartet er denn noch?

Reise in die Dauphiné.

Reise in die Dauphiné. — Zweite Wallfahrt nach Meylan. — Vierundzwanzig Stunden in Lyon. — Ich sehe Frau F****** wieder. — Seelische Erschütterungen.

Selten habe ich so sehr an Langweile gelitten wie in den ersten Septembertagen des letzten Jahres, 1864. Fast alle meine Freunde hatten, wie es in dieser Jahreszeit üblich ist, Paris verlassen. Nur Stephen Heller war zurückgeblieben, dieser entzückende Humorist und gelehrte Musiker, welcher eine so große Anzahl bewunderungswürdiger Klavierwerke geschrieben hat, die mir so anziehend sind durch ihren melancholischen Charakter und die heiße Verehrung der wahren Götter der Kunst. Zum Glück kam bald darauf mein Sohn aus Mexiko zurück und konnte mir einige Tage widmen. Auch er war nicht heiter, und oft fanden wir uns in Traurigkeit vereinigt, Heller, Louis und ich. Eines Tages gingen wir zusammen nach Asnières, um dort zu speisen. Gegen Abend machten wir einen Spaziergang am Ufer der Seine, auf dem wir von Shakespeare und Beethoven sprachen, und ich erinnere mich, daß wir dabei in äußerste Begeisterung gerieten; mein Sohn,

welcher Beethoven noch nicht kannte, beteiligte sich daran nur, wenn von Shakespeare die Rede war. Im ganzen aber waren wir darin alle drei einig, daß es gut ist, zu leben, um das Schöne zu verehren, und daß, wenn wir das Gegenteil des Schönen nicht zerstören und gänzlich zunichte machen können, wir uns damit begnügen müssen, es zu verachten, und zu versuchen, es so wenig wie möglich kennen zu lernen. Die Sonne neigte sich zum Untergang; nachdem wir eine Zeitlang gegangen waren, setzten wir uns am Ufer des Flusses, gegenüber der Insel Neuilly, ins Gras. Während wir uns damit vergnügten, dem launischen Flug der Schwalben, die über den Wellen der Seine ihr Spiel trieben, mit den Blicken zu folgen, sah ich mich plötzlich um und erkannte den Ort, an dem wir uns befanden. Ich betrachtete meinen Sohn ... ich dachte an seine Mutter ... Vor sechsunddreißig Jahren hatte ich mich auf einer meiner verzweifelten Streifereien durch die Umgebung von Paris an derselben Stelle in den Schnee gesetzt und war beinahe eingeschlafen. Und es kam mir Hamlets kalter Ausruf in den Sinn, wie er erfährt, daß die Tote, deren Leichenzug in den Kirchhof eintritt, die schöne Ophelia ist, welche er nicht mehr liebt: »What! the fair Ophelia!«[1] „Vor langer Zeit", sagte ich zu meinen beiden Freunden, „wäre ich genau an dieser Stelle beinahe ertrunken, als ich die Seine auf dem Eise überschreiten wollte. Ich war vom frühen Morgen an ziellos durch die Felder geirrt ..." Louis seufzte ...

In der darauffolgenden Woche mußte mein Sohn mich verlassen, sein Urlaub ging seinem Ende entgegen. — Da fühlte ich mich von dem lebhaften Verlangen ergriffen, Vienne wiederzusehen, Grenoble und vor allem Meylan und meine Nichten und ... noch jemand, wenn ich die Adresse würde ausfindig machen können. Ich reiste ab. Mein Schwager Suat und seine beiden Töchter, welche ich am Tage vorher benachrichtigt hatte, empfingen mich an der Eisenbahnstation in Vienne und geleiteten mich bald darauf nach Estressin, einem Landgut nahe bei der Stadt, wo sie jedes Jahr drei oder vier Monate zubringen. Das war eine große

[1] Was! die schöne Ophelia! (5. Akt, 1. Szene.)

Freude für die reizenden Kinder, von denen die eine neunzehn, die andere einundzwanzig Jahre alt war; diese Freude wurde ihnen ein wenig getrübt, als ich beim Eintritt in das Wohnzimmer des Hauses in Vienne das Bildnis ihrer Mutter erblickte, meiner vier Jahre zuvor verstorbenen Schwester Adele. Ich war tief und schmerzlich ergriffen. Sie und ihr Vater waren in peinlichem Erstaunen Zeugen meiner Bewegung. Dieses Zimmer, diese Möbel, dieses Bildnis waren seit langer Zeit täglich unter ihren Augen; ach, die Gewohnheit hatte bei ihnen die Schrift der Erinnerung schon verwischt, die Zeit war am Werk gewesen ... Arme Adele! Welch ein Herz! Sie war so durchaus nachsichtig und sanft gegen die Härten meines Charakters und selbst gegen die knabenhaftesten meiner Launen! ... Eines Morgens nach meiner Rückkehr aus Italien waren wir in La Côte-Saint-André zusammen in der Familie; es regnete in Strömen; da sagte ich zu meiner Schwester:

— „Adele, willst du mit spazieren gehen?"

— „Gern, mein Lieber; warte auf mich, ich will Galoschen anziehen."

— „Nun seht mir doch diese zwei Narren", sagte meine älteste Schwester; „sie sind imstande zu tun, was sie sagen, und bei einem solchen Wetter im Freien herumzupatschen."

Wirklich ergriff ich einen großen Regenschirm, und ohne auf das Gespött aller zu hören, gingen wir, Adele und ich, die Ebene hinab und legten, unter dem Regenschirm aneinandergepreßt, nahezu zwei Meilen zurück, ohne ein Wort zu reden. Wir liebten uns.

Ich verbrachte vierzehn ziemlich ruhige Tage mit meinen Nichten und ihrem Vater in dieser Einsamkeit von Estressin. Aber ich hatte meinen Schwager gebeten, sich in Vienne nach Frau F****** zu erkundigen und ihre Adresse in Lyon ausfindig zu machen; es gelang ihm. Da hielt ich mich nicht länger und reiste sogleich nach Grenoble ab, von wo ich mich nach Meylan auf den Weg machte, wie ich es sechzehn Jahre zuvor zum ersten Male getan hatte.

... Eine gewisse heimliche Angst trieb mich an, den Schritt zu beschleunigen. Da zeigt schon der alte Saint-Eynard am Hori-

zont seinen halbkahlen Scheitel über den andern Bergen. Ich werde das kleine weiße Haus wiedersehen und die umgebende Landschaft, und morgen ... morgen ... werde ich in Lyon sein und werde Estella selbst wiedersehen! Ist das wirklich möglich? ...

In Meylan verfehle ich diesmal den Weg nicht, indem ich den Berg erklimme: Sehr schnell finde ich den Brunnen wieder, die Allee und endlich das Haus. Alles war mir gegenwärtig, als sei ich am Tage zuvor dagewesen. Es waren nur sechzehn Jahre. Ich gehe an der Gartentür vorbei und steige, ohne mich umzudrehen, bis zu dem Turme hinauf. Eine üppige Vegetation bedeckte die umliegenden Höhen; die Weinberge stellten ihre reifen Trauben zur Schau. Mühsam am Fuße des Turmes angekommen, drehe ich mich um wie ehedem, und wieder umfasse ich mit einem Blick das schöne Tal. Bis dahin hatte ich mich ziemlich gut zusammengenommen und mich darauf beschränkt, leise zu murmeln: Estella! Estella! Estella! Nun aber befällt mich eine heftige Beklemmung, die mich zu Boden wirft, wo ich lange Zeit ausgestreckt liegen bleibe, in tödlicher Angst auf die entsetzlichen Worte lauschend, welche jeder Schlag meiner Arterien in meinem Hirne ertönen läßt: Die Vergangenheit! Die Vergangenheit! Die Zeit! ... Nie wieder! Nie wieder! ... Nie wieder!

Ich richte mich wieder auf, breche aus der Mauer des Turmes einen Stein, der sie hat sehen müssen, den sie vielleicht berührt hat, ich schneide mir einen Zweig von einer benachbarten Eiche. Auf dem Abstieg entdeckte ich an der Ecke eines Ackers, an welchem ich im Jahre 1848 nicht vorübergekommen war, den Felsen, den ich damals so eifrig suchte, den Felsen, auf welchen ich sie hatte steigen sehen. O Überraschung! Ja, er ist es wirklich, ein Granitblock, er konnte nicht verschwunden sein.

Ich steige hinauf, meine Füße betreten die Stelle, welche ihre Füße betreten hatten; diesmal weiß ich es gewiß, ich nehme in der Luft den Raum ein, den ihre reizende Gestalt einnahm. Ich stecke ein kleines Stückchen meines granitenen Altars ein. Aber die Wicken? ... Ohne Zweifel ist jetzt nicht ihre Blütezeit; oder man hat sie zerstört; ich suche umsonst, sie sind nicht mehr da. Ah! da ist der Kirschbaum! Wie groß er geworden

ist! Ich löse ein Stückchen seiner Rinde ab, schließe seinen Stamm in meine Arme und presse ihn krampfhaft an meine Brust. Du erinnerst dich gewiß an sie, schöner Baum! und du verstehst mich! . . .

Ohne einem Menschen zu begegnen, komme ich wieder unten an der Gartentür an und fasse sofort den Entschluß, einzutreten, den Garten und das Haus zu sehen. Die neuen Eigentümer werden mich wohl nicht als Übeltäter behandeln. Übrigens, was liegt daran! — Ich betrete den Garten. Eine alte Dame macht eine rasche Bewegung des Schreckens, wie sie mich unvermutet an der Biegung einer Allee erblickt.

— „Entschuldigen Sie, Madame", sage ich mit kaum vernehmlicher Stimme zu ihr, „und haben Sie die Güte, zu erlauben, . . . daß ich Ihren Garten besichtige; er . . . erweckt mir . . . Erinnerungen . . ."

— „Treten Sie ein, Herr, gehen Sie darin spazieren."

— „Oh, ich will nur einmal durchgehen."

Einige Schritte weiter erblicke ich auf einer Leiter eine junge Person, welche Birnen bricht. Ich grüße Sie im Vorübergehen. Ich dringe durch ein Gebüsch, welches beinahe den Durchgang verhinderte; so sehr ist der kleine Garten jetzt verwildert. Ich schneide einen Jasminzweig ab und trete heraus. Wie ich an der weitgeöffneten Tür des Hauses vorbeikomme, bleibe ich an der Schwelle stehen, um das Innere zu betrachten. Das junge Mädchen, welches von seinem Baume herabgestiegen war und von seiner Mutter offenbar vernommen hatte, was für ein sonderbarer Besuch zu ihnen gekommen sei, war mir nachgegangen. Sie kommt auf mich zu und sagt freundlich zu mir:

— „Bitte, mein Herr, treten Sie ein!"

— „Danke, Fräulein, ich bin so frei."

Und da stehe ich nun in dem Zimmerchen, dessen Fenster nach den Niederungen der Ebene geht, und von dem aus sie mir mit einer Bewegung voll Stolz und Entzücken das poesievolle Tal zeigte, als ich zwölf Jahre alt war. Alles ist noch in demselben Zustande; in dem anstoßenden Wohnzimmer stehen noch dieselben

Möbel ... Ich biß mit den Zähnen krampfhaft auf mein Taschentuch. Die junge Person betrachtete mich fast erschrocken.

„Seien Sie nicht überrascht, Fräulein, alle diese Dinge, die ich wiedersehe ... Ich bin nämlich ... seit ... neunundvierzig Jahren ... nicht wieder hierhergekommen!"

Und ich eilte fort, in Tränen ausbrechend. Was mußten die Damen von einem so seltsamen Auftritt denken, dessen Sinn sie niemals erfahren werden.

Er wiederholt sich, wird der Leser sagen. Das ist nur allzu wahr. Immerfort Erinnerungen, immerfort sehnsüchtige Klagen, immerfort eine Seele, welche sich an die Vergangenheit anklammert, immerfort ein klägliches, hartnäckiges Bestreben, die entfliehende Gegenwart festzuhalten, immerfort ein fruchtloser Kampf gegen die Zeit, immerfort ein Wahn das Unmögliche verwirklichen zu wollen, immerfort dieses wütende Bedürfnis nach ungemessener Liebe! Wie sollte ich mich da nicht wiederholen? Das Meer wiederholt sich auch; alle Wogen gleichen sich.

. . . . . .

Am Abend desselben Tages war ich in Lyon. Schlaflos verbrachte ich eine sonderbare Nacht, indem ich an den für den folgenden Tag geplanten Besuch dachte. Ich sollte Frau F****** sehen. Ich beschloß, um 12 Uhr zu ihr zu gehen. Da ich es für sehr möglich hielt, daß sie mich zuerst nicht würde empfangen wollen, schrieb ich, in Erwartung der so langsam herannahenden Stunde, den folgenden Brief, den sie, noch ohne den Namen ihres Besuchers zu kennen, lesen sollte.

„Madame,

Wieder komme ich von Meylan zurück. Diese zweite Wallfahrt nach den Stätten meiner Kindheitsträume war noch schmerzlicher als die erste vor sechzehn Jahren unternommene, nach welcher ich Ihnen nach Vif zu schreiben wagte, wo Sie damals wohnten. Heute wage ich noch mehr, ich bitte Sie, mich zu empfangen. Ich werde mich zu beherrschen wissen, haben Sie keine Furcht vor den Ausbrüchen eines unter dem Druck unbarmherziger Wirklichkeit sich

aufbäumenden Herzens. Gönnen Sie mir einige Augenblicke, lassen Sie mich Sie wiedersehen, ich beschwöre Sie.

Hector Berlioz.

23. September 1864."

Ich vermochte nicht bis zwölf Uhr zu warten. Um elf ein halb Uhr klingelte ich an ihrer Tür und gab dem Mädchen den Brief und meine Karte. Sie war zu Hause. Ich hätte nur den Brief abgeben sollen; aber ich wußte nicht, was ich tat. Nichtsdestoweniger gab Frau F******, sowie sie meinen Namen erblickte, ohne Zögern den Befehl, mich eintreten zu lassen, und kam mir entgegen. Ich erkannte ihren Gang und ihre göttergleiche Haltung ... Gott! Wie schien sie mir im Gesicht verändert. Ihr Teint ist bräunlich geworden, ihre Haare ergrauen. Und doch war mein Herz bei ihrem Anblick auch nicht einen Augenblick unentschlossen, und meine ganze Seele flog ihrem Idol entgegen, gerade als ob es noch im Strahle der Schönheit geleuchtet hätte. Sie hält meinen Brief in der Hand und geleitet mich in ihren Salon. Der Atem versagt mir, ich kann nicht sprechen. Da sagt sie mit sanfter Würde zu mir:

— „Wir sind recht alte Bekannte, Herr Berlioz! ... (Schweigen ...) Wir waren zwei Kinder! ..." (Schweigen.)

Der Sterbende findet wieder ein bißchen Stimme:

— „Lesen Sie, bitte, meinen Brief, gnädige Frau, er wird ... Ihnen meinen Besuch erklären."

Sie öffnet ihn, liest ihn und legt ihn dann auf das Kamin:

— „Sie kommen wieder von Meylan! Aber Sie sind ohne Zweifel durch einen äußeren Anlaß dahin geraten? Sie haben doch nicht deswegen diese Reise gemacht."

— „O! können Sie das glauben? Brauchte ich einen Anlaß, um ...? Nein, nein, schon lange wünschte ich, wieder hinzukommen." (Schweigen.)

— „Sie haben ein recht bewegtes Leben geführt, Herr Berlioz."

— „Woher wissen Sie das, gnädige Frau?"

— „Ich habe Ihre Biographie gelesen."

— „Welche?"

— „Ein Buch von Méry, glaube ich. Ich habe es vor einigen Jahren gekauft."

— „O! Schreiben Sie nicht Méry, welcher ein Freund von mir und ein geistvoller Künstler und Mensch ist, diese zusammengestoppelte und verworrene Sammlung von Erfindungen und Absurditäten zu, deren Verfasser ich jetzt zu kennen glaube. Es wird aber eine wahrhafte Biographie von mir geben, nämlich die, welche ich selbst schreibe."

— „O, zweifellos; Sie schreiben ja so gut."

— „Ich wollte nicht auf die Güte meines Stiles anspielen, gnädige Frau, sondern auf die Genauigkeit und Aufrichtigkeit meines Berichtes. Was ich für Sie empfinde, habe ich in diesem Buch ganz und uneingeschränkt ausgesprochen, nur ohne Sie zu nennen." (Schweigen.)

— „Ich habe auch", fängt Frau F****** wieder an, „viele Einzelheiten über Sie von einem Ihrer Freunde gehört, welcher eine Nichte meines Mannes geheiratet hat."

— „Als ich mir vor zehn Jahren die Freiheit genommen hatte, an Sie zu schreiben, habe ich ihn in der Tat gebeten, sich nach dem Schicksal meines Briefes zu erkundigen. Es lag mir daran, wenigstens zu erfahren, ob Sie ihn erhalten hätten. Aber ich habe ihn nicht wiedergesehen, er ist jetzt tot, und ich habe nichts erfahren." (Schweigen.)

Frau F******: „Mein Leben war sehr einfach und sehr traurig; ich habe mehrere von meinen Kindern verloren, die übrigen habe ich erzogen; mein Mann ist gestorben, als sie noch klein waren . . . Ich habe meine Stellung als Mutter so gut als möglich auszufüllen versucht. (Schweigen.) Ich bin sehr gerührt und sehr dankbar, Herr Berlioz, für die Gefühle, die Sie mir bewahrt haben."

Bei diesen gütigen Worten begann mein Herz noch heftiger zu klopfen. Ich betrachtete sie mit gierigen Blicken, und meine Einbildungskraft stellte ihre entschwundene Schönheit und Jugend wieder her; endlich sagte ich zu ihr:

— „Geben Sie mir Ihre Hand!"

Sie reichte sie mir sogleich, ich führte sie an meine Lippen

und glaubte zu fühlen, wie mein Herz zerfloß und mein Gebein erschauerte . . .

— „Darf ich hoffen," fügte ich nach einem neuen Stillschweigen hinzu, „daß Sie mir erlauben werden, Ihnen bisweilen zu schreiben und Sie dann und wann zu besuchen?"

— „O ganz gewiß; aber ich werde nur kurze Zeit in Lyon bleiben. Ich verheirate einen meiner Söhne, und bald nach seiner Hochzeit muß ich nach Genf, um dort bei ihm zu wohnen."

Ich wagte nicht, meinen Besuch länger auszudehnen, und erhob mich. Sie begleitete mich bis an die Tür, wo sie noch zu mir sagte:

— „Adieu, Herr Berlioz, ich bin Ihnen in tiefster Seele dankbar für die Gefühle, welche Sie mir bewahrt haben."

Ich verneigte mich, ergriff noch einmal ihre Hand, hielt sie eine Zeitlang an meine Stirn und fand die Kraft, mich zu entfernen.

Ich irrte in der Nähe ihrer Wohnung umher, indem ich mich bald gegen die Bäume des Quai des Broteaux stieß, bald auf dem Pont Morand stehen blieb, um in die wilden Gewässer der Rhone hinabzustarren, dann wieder meinen fieberhaften Lauf begann, ohne zu wissen, warum ich lieber nach der einen als nach der andern Seite ging; da begegnete mir Strakosch, der Schwager der berühmten Sängerin Adelina Patti.

— „Sie hier! Welch ein Zufall! Adelina wird sich sehr freuen, Sie zu sehen; sie gastiert hier, morgen wird der Barbier von Sevilla im Grand Théâtre gegeben. Wollen Sie eine Loge, um sie zu hören?"

— „Danke schön! Ich werde wahrscheinlich heute abend abreisen."

— „Nun so essen Sie wenigstens heute mit uns; Sie wissen, wie großes Vergnügen uns das immer macht."

— „Ich kann es Ihnen nicht versprechen, das kommt darauf an . . . ich fühle mich nicht wohl . . . Wo wohnen Sie?"

— „Im Grand Hôtel."

— „Ich auch. Nun gut, wenn ich heute abend nicht allzu un-

geſellig aufgelegt bin, werde ich mit Ihnen eſſen; aber erwarten Sie mich nicht."

Es war mir ein Gedanke gekommen, ich hatte einen Vorwand, einen zweiten Beſuch bei Frau F****** zu machen, um ſie noch einmal zu ſehen. Ich lief nach ihrer Wohnung, wo ich erfuhr, daß ſie gerade ausgegangen ſei. Da gab ich ihrem Mädchen den Auftrag, ihr zu ſagen, daß ich für den nächſten Tag eine Loge im Grand Théâtre habe; wenn Frau F****** ſie annehmen und die Patti hören wolle, ſo würde ich in Lyon bleiben, in der Hoffnung, ſie in die Vorſtellung begleiten zu dürfen, andernfalls würde ich noch am ſelben Abend abreiſen. Ich laſſe ſie daher bitten, mir ihre Antwort vor ſechs Uhr zukommen zu laſſen.

Ich kehre ins Hotel zurück; zwanzig Minuten vergehen. Ich verſuche zu leſen. Ich hatte einen Band einer Reiſebeſchreibung, den ich in Grenoble gekauft hatte. Ich begreife nicht ein Wort davon. Ich gehe in meinem Zimmer auf und ab. Ich werfe mich aufs Bett. Ich öffne das Fenſter. Ich gehe hinunter. Ich verlaſſe das Haus. Bald ſtehe ich wieder vor Nr. 56 in der Avenue de Noailles, wo ſie wohnte. Mechaniſch hatten mich meine Beine dahingetragen. Ich halte mich nicht länger, ich ſteige hinauf zu ihrer Wohnung. Ich klingle. Man öffnet mir nicht. Sofort ergreift und foltert mich ein entſetzlicher Gedanke; ſollte ſie in der Vermutung, daß ich wiederkommen würde, den Befehl gegeben haben, mich nicht anzunehmen? Ein törichter Gedanke, der aber trotzdem an mir nagt. Eine Stunde ſpäter kehre ich noch einmal zurück, ſchicke aber diesmal den kleinen Jungen der Portiersfrau, um bei Frau F****** zu klingeln. Man öffnet auch dem Kinde nicht. Was ſoll ich nun tun? Vor ihrem Hauſe Schildwache ſtehen? Das iſt unſchicklich, lächerlich. O Unglück! Fortgehen? Wohin? Nach Hauſe? In die Rhone? . . . Es kann ſein, daß ſie mich gar nicht abweiſen will, und daß wirklich niemand zu Hauſe iſt! . . . Ein Stunde ſpäter ſteige ich aufs neue ihre Treppe hinauf. Ich höre über mir ihre Tür gehen und Frauenſtimmen, welche Deutſch reden. Ich ſteige weiter; eine unbekannte Dame kommt mir entgegen, die Treppe herab; dann eine zweite und ſchließlich eine dritte . . . Das war ſie, ſie hielt einen Brief in der Hand.

— „Mein Gott, Herr Berlioz, Sie kommen, um Antwort zu holen? . . .“

— „Ja gnädige Frau.“

— „Ich hatte Ihnen geschrieben und war im Begriff, mit diesen Damen nach dem Grand Hôtel zu gehen, um dies Billett hier abzugeben. Leider werde ich morgen Ihre freundliche Einladung nicht annehmen können. Man erwartet mich auf dem Lande ziemlich weit von hier, und ich werde um Mittag abreisen. Ich bitte Sie tausendmal um Verzeihung, daß ich Sie davon nicht früher unterrichtet habe, aber ich bin eben erst nach Hause gekommen und von Ihrem Anerbieten in Kenntnis gesetzt worden.“

Wie sie den Brief in ihre Tasche stecken wollte, rief ich:

— „Geben Sie mir ihn, bitte!“

— „Oh, das verlohnt sich nicht . . .“

— „Ich bitte Sie darum, Sie hatten ihn mir bestimmt.“

— „Nun, da haben Sie ihn!“

Sie gab mir den Brief, und ich sah zum ersten Male ihre Schrift.

— „So werde ich Sie also nicht mehr sehen?“ sagte ich zu ihr, als wir schon auf der Straße waren.

— „Sie reisen heute abend ab?“

— „Ja, gnädige Frau, leben Sie wohl!“

— „Leben Sie wohl, ich wünsche Ihnen glückliche Reise.“

Ich drücke ihr die Hand und sehe sie in Begleitung der beiden deutschen Damen sich entfernen. Und darauf, sollte man es glauben, wurde ich beinahe fröhlich; ich hatte sie ein zweites Mal gesehen, wieder mit ihr gesprochen, ihre Hand nochmals gedrückt und besaß einen Brief von ihr, einen Brief, den sie mit der Versicherung ihrer herzlichen Gesinnung schloß. Das war ein unverhoffter Schatz; und ich machte mich auf den Weg nach dem Grand Hôtel, mit der Hoffnung, in einigermaßen ruhiger Verfassung bei Fräulein Patti speisen zu können. Wie ich in einen Saal eintrete, erblickt mich die Virtuosin, stößt einen Freudenschrei aus und klatscht in die Hände wie ein Kind: „Ach, wie hübsch! Da ist er! Da ist er!“ Und die entzückende Diva kommt auf mich zugelaufen und bietet, wie sie es zu tun pflegte, ihre jungfräuliche Stirn

meinen Lippen zum Kuß. Ich setze mich mit ihr, ihrem Vater, ihrem Schwager und einigen Freunden zu Tisch. Während des Essens überhäuft sie mich mit tausend reizenden Schmeicheleien; von Zeit zu Zeit sagte sie: „Er hat etwas! An was denken Sie? Ich will nicht, daß Sie traurig sind.“ Als die Stunde der Abreise gekommen war, beschloß man, mich an den Bahnhof zu begleiten: Das liebliche Kind, eine Freundin von ihr und ihr Schwager steigen mit mir in den Wagen. Man gestattet uns allen vieren, in den Bahnhof einzutreten. Adelina will mich erst im allerletzten Moment loslassen, wenn der Zug sich in Bewegung setzen wird. Das Zeichen wird gegeben, man muß auseinandergehen. Da wirft sich das tolle Ding mir an den Hals und küßt mich: „Adieu, adieu, auf nächste Woche. Wir werden Dienstag nach Paris zurückkehren, und am Donnerstag werden Sie uns besuchen. Abgemacht, nicht wahr? Sie halten Wort?“ Man fährt ab . . .

Was hätte ich nicht darum gegeben, solche Beweise der Zärtlichkeit von Frau F****** zu empfangen. Fräulein Patti hätte mich immerhin mit kalter Höflichkeit behandeln mögen! . . . Bei allen Schmeicheleien dieser liederreichen Hebe war mir zumute, als flatterte ein wunderbarer Vogel mit Diamantaugen um mein Haupt, setzte sich auf meine Schulter, beschnäbelte mein Haar und sänge mir flügelschlagend seine lustigsten Lieder. Ich war entzückt, aber nicht bewegt. Meine Zuneigung zu der jungen, schönen, blendenden und gefeierten Virtuosin, welche mit zweiundzwanzig Jahren schon das musikalische Europa und Amerika zu ihren Füßen gesehen hat, ist eben nicht Liebe; die alte, traurige und ruhmlose Frau aber, der die Kunst unbekannt ist, besitzt meine Seele, wie ehemals und wie in alle Zukunft bis zu meinem letzten Tage.

Balzac und selbst Shakespeare, dieser große Maler der Leidenschaften, haben niemals daran gedacht, daß es etwas Derartiges geben könne. Nur ein Dichter, ein englischer Dichter, Thomas Moore, hat an die Möglichkeit geglaubt und hat dieses seltene Gefühl in wunderbaren Versen auszudrücken vermocht, die mir hier ins Gedächtnis kommen:

»Believe me, if all endearing young charms.«
(Irish melodies.)

Sie lauten in Übersetzung:

„Glaube mir, wenn alle diese lieblichen Reize, welche ich heute mit soviel Entzücken betrachte, sich morgen wandeln würden und in meinen Armen zerfließen wie ein Feengeschenk, du wärest noch ebenso der Gegenstand meiner Anbetung, wie du es in diesem Augenblicke bist. Möge deine Anmut verwehen, es wird darum nicht weniger jeder Wunsch meines Herzens mit immergrünen Zweigen um die geliebte Ruine ranken.

Solange du im Besitze von Jugend und Schönheit bist und deine Wangen von keiner Träne entweiht sind, kannst du die Glut und Treue eines Herzens nicht kennen lernen, dem dich die Zeit nur teurer machen wird. Nein, das Herz, welches wahrhaft liebte, vergißt niemals, sondern liebt wahrhaft bis ans Ende. Wie die Sonnenblume ihrem Gott, wenn er sich zum Untergange neigt, denselben Blick zuwendet, mit dem sie ihn bei seinem Aufgange gegrüßt hat."

Wie oft habe ich mir während dieser trübseligen Nacht in der Eisenbahn wiederholt: Dummkopf! Warum bist du abgereist? Du hättest bleiben sollen Wäre ich geblieben, so würde ich sie morgen früh noch einmal sehen. Wer zwang mich, nach Paris zurückzukehren? Ganz richtig, aber die Furcht, unbescheiden, lästig, zudringlich zu werden ... Wie hätte ich in Lyon die langen Stunden zubringen sollen, nur einige Schritte von ihr entfernt, ohne sie zu sehen? Das wäre eine Qual gewesen ...

Nach einigen leidvollen Tagen schrieb ich ihr aus Paris den folgenden Brief. Man wird aus diesen und den späteren Seiten, sowie auch aus ihren Antworten, erkennen, wie elend meine Gemütsverfassung und wie ruhig die ihrige war. Man wird sich auch leicht vorstellen können, was ich heute zu leiden habe, da ich nicht einmal mehr den Trost besitze, ihr schreiben zu können.

Mein Leben hätte zu sanft geendet, wenn es mir vergönnt gewesen wäre, diese unnütze Liebe als romantische Freundschaft zu pflegen. Nein, ich sollte bis zum Ende zermalmt und zerrissen werden.

Erſter Brief.

Paris, den 27. September 1864.

Madame,

Sie haben mich mit einer ſchlichten und würdevollen Freundlichkeit aufgenommen, wie ſie wenige Frauen in einem ähnlichen Falle zu zeigen vermocht hätten. Seien Sie tauſendmal dafür geſegnet! Trotzdem leide ich grauſam, ſeit ich Sie verlaſſen habe. Umſonſt ſage ich mir immer wieder, daß Sie mich unmöglich beſſer hätten empfangen können, daß jeder andere Empfang entweder unſchicklich oder unmenſchlich geweſen wäre, mein unglückliches Herz blutet dennoch, wie wenn es verwundet worden wäre. Ich frage mich warum und finde folgende Gründe: Das Fernſein, und daß ich Sie zu wenig geſehen habe, daß ich Ihnen nicht den vierten Teil von dem geſagt habe, was ich Ihnen zu ſagen hatte, und daß ich von Ihnen gegangen bin, als ob es ſich um eine ewige Trennung handelte. Und doch haben Sie mir Ihre Hand gereicht, ich habe ſie an meine Stirn, an meine Lippen gedrückt, und ich habe meine Tränen zurückgehalten, weil ich es Ihnen verſprochen hatte. Aber ich fühle ein herriſches, unerbittliches Bedürfnis, Ihnen noch einige Worte zu ſagen, die Sie mir hoffentlich nicht verwehren. Bedenken Sie, daß ich Sie ſeit neunundvierzig Jahren liebe, daß ich Sie ſeit meiner Kindheit immer geliebt habe trotz der Stürme, die mein Leben verwüſteten. Das beweiſt Ihnen das tiefe Gefühl, das ich heute empfinde; wenn es auch nur einen einzigen Tag wirklich ausgeſetzt hätte, ſo wäre es unter den gegenwärtigen Umſtänden nicht wieder lebendig geworden. Wieviel Frauen mag es geben, welchen man jemals eine derartige Erklärung gemacht hat? Halten Sie mich nicht für einen bizarren Menſchen, welcher das Spielzeug ſeiner Einbildungskraft iſt. Nein, ich beſitze nur die Fähigkeit einer ſehr lebhaften Empfindung, welche ſich, das können Sie mir glauben, mit einer völlig klaren Einſicht verbindet, aber bewirkt, daß meine wahren Neigungen von unvergleichlicher Stärke und unerſchütterlicher Dauer ſind. Ich habe Sie geliebt, ich liebe Sie und werde Sie lieben, und ich bin einundſechzig Jahre alt, ich kenne die Welt und habe keine Illuſionen. Gewähren Sie

mir also, und zwar nicht wie eine barmherzige Schwester einem Kranken ihre Pflege zuteil werden läßt, sondern so wie eine vornehme gemütvolle Frau die Wunden heilt, welche sie, ohne es zu wollen, schlug, die drei Dinge, welche einzig und allein mir die Ruhe wiedergeben können: die Erlaubnis, Ihnen bisweilen zu schreiben, die Versicherung, daß Sie mir antworten werden, und das Versprechen, mich mindestens einmal im Jahre zu einem Besuche einzuladen. Meine Besuche könnten ungelegen und infolgedessen lästig werden, wenn ich sie ohne Ihre Ermächtigung machte; ich werde also nur dann zu Ihnen nach Genf oder sonst wohin kommen, wenn Sie mir schreiben: Kommen Sie! Wer könnte das für sonderbar und unpassend halten? Gibt es etwas Reineres als ein derartiges Verhältnis? Sind wir nicht alle beide frei? Wer wäre so gemütlos und unvernünftig, es tadelnswert zu finden? Niemand, selbst Ihre Söhne nicht; denn diese sind, ich weiß es, sehr vornehm denkende junge Leute. Nur muß ich gestehen, daß es schrecklich wäre, wenn mir das Glück, Sie zu sehen, nur vor Zeugen zuteil werden sollte. Wenn Sie mir sagen: Kommen Sie! so muß ich mit Ihnen plaudern können wie bei unserem ersten Zusammensein am letzten Freitag, welches ich nicht länger auszudehnen wagte, und dessen schmerzlichen Zauber ich nicht genießen konnte, weil ich schreckliche Anstrengungen machen mußte, um meine Bewegung zurückzudrängen.

O meine liebe gnädige Frau, ich habe nur noch ein Ziel auf dieser Welt, nämlich das, Ihre Zuneigung zu gewinnen. Lassen Sie mich versuchen, es zu erreichen. Ich werde unterwürfig und zurückhaltend sein; unser Briefwechsel soll so spärlich sein, wie Sie es wünschen, er soll für Sie niemals eine ärgerliche Last werden, einige Zeilen von Ihrer Hand genügen mir. Meine Reisen zu Ihnen sollen auf sehr seltene Fälle eingeschränkt werden; aber ich werde wenigstens wissen, daß Ihre und meine Gedanken nicht mehr getrennt sind, und daß nach all den traurigen Jahren, während deren ich Ihnen nichts gewesen bin, ich endlich die Hoffnung habe, Ihr Freund zu werden. Und ein Freund von solcher Ergebenheit, wie ich es sein werde, ist etwas sehr Seltenes. Ich werde Sie mit einer so tiefen und sanften Zärtlichkeit umgeben, mit einer so vollkommenen Neigung, worin sich die Empfindungen des Mannes

mit den naiven Herzensergüssen des Kindes vereinigen sollen. Vielleicht werden Sie ein Wohlgefallen daran finden und mir endlich eines Tages sagen: „Ich bin Ihre Freundin" mit dem Zugeständnis, daß ich Ihre Freundschaft wohl verdient habe.

Leben Sie wohl, gnädige Frau. Ich lese wieder einmal Ihre Karte vom 23. und sehe am Schlusse die Versicherung Ihrer herzlichen Gesinnung. Das ist nicht nur eine banale Formel, nicht wahr? Nicht wahr?

Der Ihre auf immer

Hector Berlioz.

P. S. — Ich übersende Ihnen drei Bände; vielleicht haben Sie die Freundlichkeit, dieselben in verlorenen Augenblicken durchzublättern. Sie merken wohl, daß dies nur ein Vorwand des Verfassers ist, um Sie ein wenig mit ihm zu beschäftigen.

Erste Antwort von Frau F******.

Lyon, den 29. September 1864.

Mein Herr!

Ich würde mich Ihnen und mir selbst gegenüber schuldig fühlen, wenn ich nicht sofort auf Ihren letzten Brief antworten würde, in welchem Sie mir ein Bild der Beziehungen ausmalen, wie Sie Ihr Traum zwischen uns hergestellt sehen möchte. Mit der Hand auf dem Herzen will ich zu Ihnen sprechen.

Ich bin nur mehr eine alte Frau, eine recht alte Frau sogar (denn ich bin sechs Jahre älter als Sie), deren Herz seine Frische verloren hat durch die Tage voll Leid, voll physischer und moralischer Schmerzen jeder Art, die ich erlebt habe, und die mir alle Illusionen über die Freuden und Gefühle dieser Welt geraubt haben. In den zwanzig Jahren, seitdem mein bester Freund mir entrissen ist, habe ich keinen andern gesucht; ich habe diejenigen behalten, welche mir von früher her verbunden waren, sowie diejenigen, an welche mich natürliche Familienbande knüpften. Seit dem Schicksalstage, an dem ich Witwe geworden bin, habe ich mit allen meinen Beziehungen gebrochen, allen Vergnügungen, allen Zerstreuungen

Lebewohl gesagt, um mich gänzlich meiner Häuslichkeit und meinen Kindern zu widmen. Das also ist mein Leben seit zwanzig Jahren; es ist mir zur Gewohnheit geworden, deren Zauber jetzt durch nichts mehr zu brechen ist; denn nur in dieser Verinnerlichung kann ich Ruhe finden für die Tage, welche ich noch in dieser Welt zu verbringen habe; alles was ihre Gleichförmigkeit stören könnte, wäre mir peinlich und zur Last.

In Ihrem Brief vom 27. dieses Monats sagen Sie mir, Sie hätten nur den einen Wunsch, mich durch einen Briefwechsel zu Ihrer Freundin zu machen. Glauben Sie im Ernst an die Möglichkeit? Ich kenne Sie kaum; nach neunundvierzig Jahren habe ich Sie vergangenen Freitag auf einige Augenblicke wiedergesehen; ich vermag also weder Ihre Neigung, noch Ihren Charakter, noch Ihre Eigenschaften zu würdigen; auf diesen Dingen ganz allein beruht aber die Freundschaft. Wenn zwei Individuen dieselbe Art zu sehen und zu fühlen haben, dann kann die Sympathie entstehen und sich einstellen; wenn man aber voneinander getrennt ist, so kann eine Korrespondenz nicht hinreichen, um das zu begründen, was Sie von mir erwarten; ich für mein Teil halte es für unmöglich. Zudem muß ich Ihnen gestehen, daß ich außerordentlich faul zum Schreiben bin, mein Sinn ist ebenso schwerfällig geworden wie meine Finger; ich habe äußerste Mühe, in dieser Hinsicht meinen unerläßlichen Verpflichtungen nachzukommen. Ich könnte Ihnen also nicht versprechen, mit Ihnen eine regelrechte Korrespondenz anzufangen, ich würde zu oft meinem Versprechen untreu werden, als daß ich Sie nicht von vornherein darauf aufmerksam machen müßte. Wenn es Ihnen angenehm ist, mir bisweilen zu schreiben, so werde ich Ihre Briefe annehmen, erwarten Sie aber keine regelmäßigen und raschen Antworten.

Ferner wünschen Sie, daß ich Ihnen sage: „Besuchen Sie mich.“ Das ist ebensowenig möglich, als Ihnen zu sagen: „Sie werden mich allein finden.“ Der Zufall hat es am Freitag gewollt, daß ich Sie allein empfangen konnte; wenn ich in Genf bei meinem Sohn und seiner Frau sein werde, und Sie sich bei diesen einfinden wollen, so werde ich Sie empfangen, falls ich allein bin. Wenn aber jene im Augenblick Ihres Besuches um mich sind, so müssen

Sie ihre Anwesenheit erdulden, denn ich würde es sehr unschicklich finden, wenn wir es damit anders halten würden.

Mit dem ganzen Freimut und der ganzen Aufrichtigkeit, welche den Grundzug meines Charakters bilden, habe ich Ihnen nun in Kürze dargelegt, wie ich denke und fühle. Ich glaube Ihnen noch sagen zu müssen, daß es Illusionen und Träume gibt, welche man aufgeben muß, wenn die weißen Haare kommen, um der Enttäuschung zu entgehen, welche sich einstellt im Gefolge aller neuen Gefühle, selbst der freundlichen, da diese nur dann Freude gewähren können, wenn sie aus andauernden Beziehungen in den glücklichen Tagen der Jugend geboren sind. Nach meiner Meinung soll man keine neuen Beziehungen knüpfen in einem Zeitpunkt, wo die Last der Jahre sich fühlbar macht, wo ihre Zahl uns bereits mit allen Enttäuschungen bekannt gemacht hat. Ich gestehe Ihnen, daß ich für mein Teil auf diesem Punkte angelangt bin. Meine Zukunft verkürzt sich mit jedem Tage; wozu Beziehungen schaffen, die das Heute entstehen sieht und das Morgen vernichten kann? Damit schafft man sich nur Leid.

Erblicken Sie in alledem, was ich Ihnen soeben sagte, keinerlei Absicht, meinerseits das Andenken verletzen zu wollen, welches Sie mir bewahren; ich achte es und bin von seiner treuen Dauer gerührt. Ihr Herz ist noch sehr jung, das meinige nicht, ich bin allen Ernstes alt; das einzige, was ich noch tun kann, glauben Sie mir, ist, daß ich Ihnen in meiner Erinnerung einen breiten Platz einräume. Mit Vergnügen werde ich stets von den Triumphen hören, welche Ihrer harren.

Leben Sie wohl, ich sage Ihnen auch diesmal wieder: empfangen Sie die Versicherung meiner herzlichen Gesinnung.

Fst. F******.

Gestern morgen habe ich die Bücher erhalten, welche Sie mir zu senden die Güte hatten; ich danke Ihnen tausendmal.

Zweiter Brief.

Paris, den 2. Oktober 1864.

Gnädige Frau,

Ihr Brief ist ein Meisterstück trauriger Vernunft. Ich habe bis heute mit meiner Antwort gewartet, in der Hoffnung, der niederschmetternden Bewegung Herr werden zu können, welche er in mir hervorgerufen hat. Ja, Sie sagen mit Recht: „Sie dürfen keine neuen Freundschaften eingehen, Sie müssen alles vermeiden, was Ihr Dasein verwirren könnte“ usw. Aber ich hätte es nicht verwirrt, dessen können Sie gewiß sein, und jene Freundschaft, um welche ich für eine mehr oder weniger entfernte Zeit bettelte, wäre Ihnen niemals „zur Last“ geworden. (Sie müssen zugeben, daß dieses Wort Ihres Briefes mir grausam vorkommen mußte!) Ich begnüge mich mit dem, was Sie mir gütigst gewähren wollen, mit „einigen herzlichen Gesinnungen, einem Platz in Ihrer Erinnerung und ein wenig Teilnahme an den Ereignissen meiner Laufbahn.“ Danke schön, gnädige Frau. Ich liege zu Ihren Füßen, ich küsse ehrfurchtsvoll Ihre Hände. Sie sagen mir, daß ich bisweilen, unregelmäßig, selten eine Antwort auf meine Briefe werde bekommen können; danke noch einmal für Ihr Versprechen. Um was ich Sie dringend, unter Tränen, anflehe, das ist die Möglichkeit, Nachrichten von Ihnen erhalten zu können. Sie sprechen so mutig vom Alter und von den Jahren, daß ich versuchen will, es Ihnen nachzutun. Ich hoffe vor Ihnen zu sterben; möge ich Ihnen mit Sicherheit ein letztes Lebewohl senden können! im andern Fall aber es erfahren, wenn Sie diese traurige Welt verlassen haben ... Ihr Sohn soll mir Nachricht geben ... Verzeihen Sie ... Meine Briefe dürfen nicht aufs Geratewohl adressiert werden. Geben Sie mir, was Sie jedem beliebigen geben würden, Ihre Adresse in Genf.

Ich werde Sie in diesem Monat nicht in Lyon besuchen; offenbar würde Ihnen ein solcher Besuch unbescheiden erscheinen. Auch werde ich frühstens in einem Jahre nach Genf kommen; die Furcht, Ihnen lästig zu fallen, wird mich zurückhalten. Aber Ihre Adresse,

Ihre Adresse! Sobald Sie dieselbe wissen, schicken Sie sie mir, aus Barmherzigkeit! Wenn Sie mir durch Stillschweigen Ihre unerbittliche Absage kundgeben und die förmliche Absicht, mir auch den allerschüchternsten Verkehr mit Ihnen zu untersagen, wenn Sie mich mit solcher Härte fernhalten, wie man es mit gefährlichen oder unwürdigen Wesen tut, so werden Sie einen Jammer, den Sie leicht hätten lindern können, auf die Spitze treiben. Möge es Ihnen alsdann Gott und Ihr Gewissen verzeihen, gnädige Frau! Ich werde in der kalten Nacht bleiben, in die Sie mich gestoßen haben, in Leid und Verzweiflung, aber in Ergebenheit gegen Sie bis zum Tode.

Hector Berlioz.

(Welch ein wirres Zeug und was für Widersprüche in diesem Brief.)

Zweite Antwort von Frau F******.

Lyon, den 14. Oktober 1864.

Mein Herr!

Da ich nicht weiß, wann ich dazu kommen werde, Ihnen zu schreiben, so will ich in Eile diese wenigen Zeilen aufsetzen, damit Sie nicht glauben, es sei meine Absicht, Sie wie ein gefährliches oder unwürdiges Wesen zu behandeln. Mein Sohn kommt morgen abend zu mir, um sich am 19. dieses Monats zu verheiraten. Ich werde einige Tage lang das Haus voll Menschen haben und als Mutter und Hausfrau für tausend Dinge sorgen müssen; es wird mir daher unmöglich sein, einen Augenblick der Freiheit und Muße zu finden. Sofort nach der Hochzeit meines Sohnes werde ich an die Vorbereitungen zu meiner Abreise nach Genf denken müssen, was für mich keine Kleinigkeit ist, da meine Gesundheit mir nicht immer erlaubt zu tun, was ich möchte. Ich werde gegen Anfang November abreisen; wenn ich in meiner neuen Residenz eingerichtet sein werde, will ich Ihnen meine Adresse geben, was ich heute nicht kann, da ich sie selbst nicht weiß. Ich würde die Ankunft meines Sohnes abgewartet haben, um sie zu erfahren, wenn ich

nicht gefürchtet hätte, daß Sie mein langes Schweigen falsch auslegen könnten.

Empfangen Sie die Versicherung meiner herzlichen Gesinnung

Est. F******.

Dritter Brief.

Paris, den 15. Oktober 1864.

Madame!

O haben Sie Dank! Dank! Ich werde warten. Alle meine Wünsche für die Neuvermählten. Tausend Wünsche für Sie. Liebe gnädige Frau! Möge die süßeste Freude bei dieser festlichen Gelegenheit Ihr Herz erfüllen! Ach, Sie sind gut!

Zweifeln Sie nicht daran, meine Verehrung wird bescheiden sein.

Ihr ergebener

Hector Berlioz.

Nach zwölf peinvoll verlebten Tagen erhielt ich eine Vermählungsanzeige von Charles F******. Die Adresse war von der Hand seiner Mutter, und das erfüllte mich mit einer Freude, welche nur sehr wenig Leute begreifen werden. Ich war im siebenten Himmel. Ich schrieb sofort.

Vierter Brief.

Paris, den 28. Oktober 1864.

Schön ist das Leben, wenn gewisse Gefühle es erhellen! . . . Ich erhalte die Anzeige; die Adresse ist von Ihnen geschrieben, von Ihnen, liebe gnädige Frau, ich erkenne Ihre Hand! . . . Sie hatten also einen gütigen Gedanken für den Verbannten . . . Welcher Engel wird Ihnen die Wohltat vergelten, die Sie mir erwiesen haben?

Ja, das Leben ist schön, aber schöner wäre der Tod; zu Ihren Füßen liegen, das Haupt auf Ihren Knien, Ihre lieben Hände in den meinen, und so enden! . . .

Hector Berlioz.

Aber die Tage vergingen, einer nach dem andern, und ich erhielt keine Nachricht. Ich hatte mich in Lyon erkundigt und wußte, daß Frau F****** seit fast drei Wochen nach Genf abgereist war. Beabsichtigte sie, ihre Adresse vor mir geheim zu halten, welche sie mir förmlich versprochen hatte, und die ich nicht gegen ihren Willen kennen wollte? ... Sollte ich den Schmerz erfahren, sie solcherweise wortbrüchig werden zu sehen? ...

Während der letzten Tage dieser angstvollen Zeit kam ich so weit, zu glauben, wie ich es oben laut ausgesprochen habe, daß ich nicht einmal mehr den Trost haben sollte, ihr zu schreiben, und verlor alle Zuversicht. Da, eines Morgens, als ich an meinem Kamin in trauriges Nachdenken versunken war, brachte man mir eine Karte, auf welcher ich las: M. et Madame Charles F******. Das waren ihr Sohn und ihre Schwiegertochter, welche von ihr veranlaßt worden waren, mich zu besuchen auf einer Reise, die sie nach Paris geführt hatte. Welche Überraschung und welches Glück! Sie hatte mir die jungen Leute geschickt! Ich war so überwältigt, daß ich nicht wußte, wie ich mich fassen sollte, als ich in dem jungen Mann das lebendige Bildnis des achtzehnjährigen Fräulein Estella erblickte ... Die junge Frau schien durch meine Bewegung betroffen; ihr Gatte machte einen weniger überraschten Eindruck. Offenbar wußten sie alles, Frau F****** hatte ihnen meine Briefe gezeigt.

— „Sie war also sehr schön?“ rief plötzlich die junge Dame.

— „Oh!“

Nun ergriff Herr F****** das Wort:

— „Ja, als fünfzehnjähriger Knabe erblickte ich eines Tages meine Mutter im Ballstaat und war davon gleichsam geblendet, so daß mir die Erinnerung daran geblieben ist.“

Schließlich gelang es mir doch, mich zu beherrschen und einigermaßen vernünftig mit meinen beiden liebenswürdigen Besuchern zu sprechen. Frau Charles F****** ist eine holländische Kreolin von der Insel Java; sie hat auf Sumatra und Borneo gewohnt und kann Malaiisch; sie hat Brooke gesehen, den Radscha von Sarawak. Wie hätte ich sie ausgefragt, wenn ich in meiner gewöhnlichen Gemütsverfassung gewesen wäre!

Ich hatte das Vergnügen, die beiden jungen Leute während ihres Aufenthaltes in Paris häufig zu sehen und ihnen einige angenehme Zerstreuungen zu verschaffen. Wir sprachen immer von ihr, und als wir ein wenig vertrauter geworden waren, schalt mich schließlich die junge Frau, daß ich ihrer Schwiegermutter so schreibe, wie ich es tue.

— „Sie erschrecken sie," sagte sie zu mir, „Sie dürfen nicht so zu ihr reden. Bedenken Sie, daß sie Sie fast nicht kennt, und daß Sie beide in einem Alter sind . . . Ich begreife ganz gut, daß sie manchmal, wenn sie mir Ihre Briefe zeigt, traurig zu mir sagt: „Was soll ich nun darauf antworten?" Sie müssen sich etwas mehr Ruhe angewöhnen, dann werden Ihre Besuche in Genf entzückend sein, und wir werden glücklich sein, Ihnen die Stadt zu zeigen; denn Sie werden kommen, wir rechnen auf Sie."

— „Ah, ganz gewiß, können Sie daran zweifeln? da Frau F****** es mir erlaubt."

Ich übte mich also in Zurückhaltung und wollte nicht einmal den Neuvermählten einen Brief für ihre Mutter mitgeben, als sie abreisten. Da aber gerade um diese Zeit der zweite Akt meiner „Trojaner" in einem Konservatoriumskonzerte aufgeführt werden sollte, schickte ich ihr ein Exemplar der Dichtung und ließ sie bitten, die Stelle, welche ich durch Einlegen verwelkter Blätter bezeichnet hatte, zu lesen, und zwar am 18. Dezember um zweieinhalb Uhr, zur selben Zeit, wo man dieses Bruchstück in Paris aufführen würde. Frau Charles F******, welche zur Verfolgung einer Angelegenheit ihres Gatten, der Genf nicht verlassen konnte, wiederkommen mußte, fand Interesse daran und machte sich ein Vergnügen daraus, diesem Konzert beizuwohnen, dessen Ankündigung in der musikalischen Welt ein gewisses Aufsehen hervorbrachte. Vierzehn Tage vergingen noch, ehe sie wieder kam, ohne daß ich einen Brief empfing, und ich bestand darauf, nicht zu schreiben. Ich hielt es fast nicht mehr aus, da endlich, am 17. kam Frau Charles F****** zurück und brachte mir folgenden Brief:

Genf, den 16. Dezember 1864.

Mein Herr,

Ich hätte Ihnen schon früher für die freundliche Aufnahme gedankt, welche Sie meinem Sohn und seiner Frau zu bereiten die Güte hatten, wenn ich nicht andauernd unwohl und deshalb sehr faul gewesen wäre. Doch will ich meine Schwiegertochter nicht abreisen lassen, ohne daß sie Ihnen den Ausdruck meines Dankes mitbringt für alle die Vergnügungen, welche Sie den jungen Leuten bereitet, und womit Sie deren Abende so angenehm gestaltet haben. Suzanne übernimmt es, Ihnen über unser Leben in Genf zu berichten, wo ich meinesteils mich ebenso wohl fühlen würde als in Lyon, wenn ich nicht auf dem Grunde meines Herzens das Bedauern fühlte, mich von zweien meiner Söhne und wahren Freundinnen entfernt zu haben, welche an mir hingen, und welche auch ich zärtlich liebte. Ich danke Ihnen ferner für das Textbuch der „Trojaner", welches Sie mir geschickt haben, und für die zarte Aufmerksamkeit, welche Sie damit verbanden, indem Sie mir Baumblätter von Meylan sandten, die mich an die schönen Tage meiner Jugend und deren Freuden erinnern.

Am Sonntag werden mein Sohn und ich Ihr Werk zusammen lesen und in Gedanken Anteil nehmen an Ihrem Erfolg und an dem Vergnügen, das Suzanne beim Anhören Ihrer Musik haben wird.

Empfangen Sie die Versicherung meiner herzlichen Gesinnung, welche ich Ihnen sende.

Est. F******.

Diesmal war es an mir, zu antworten:

Paris, Montag, den 19. Dezember 1864.

Als ich im vergangenen September durch Grenoble kam, besuchte ich einen meiner Vettern in Saint-Georges, einem verlorenen Weiler in den rauhen Bergen auf dem linken Ufer des Drac, wo eine sehr armselige Bevölkerung wohnt. Die Schwägerin meines Vetters hat sich der Linderung so vieler Leiden gewidmet und ist die anmutige Vorsehung der Gegend. An dem Tag meiner Ankunft in Saint-Georges erfuhr sie, daß eine ziemlich entfernte Hütte

seit drei Wochen ohne Brot sei. Sofort ging sie hin und wandte sich an die Mutter der Familie mit den Worten:

— „Wie, Jeanne, Sie sind in Not und lassen mir nichts sagen! Sie wissen doch, daß wir den guten Willen haben, Ihnen so viel als möglich zu helfen."

— „Oh! Fräulein, es fehlt uns nicht. Wir haben noch Kartoffeln und etwas Kohl. Nur die Kinder mögen das nicht. Sie heulen und schreien und wollen Brot. Sie wissen ja, die Kinder, das ist unvernünftig."

Nun, gnädige Frau, liebe, gnädige Frau, auch Sie haben mit Ihrem Schreiben an mich ein gutes Werk getan. Ich hatte mir eine vollkommene Zurückhaltung auferlegt, um Sie nicht mit meinen Briefen zu ermüden, und wartete immer auf die Rückkehr Ihrer Schwiegertochter, um Nachricht von Ihnen zu haben. Sie kam immer nicht, und ich war am Ersticken, wie ein Mensch, welcher den Kopf im Wasser hat und ihn nicht herausziehen will. . . . Sie wissen ja, solche Wesen wie ich, *das ist unvernünftig*.

Und doch können Sie mir glauben, daß ich die Wirklichkeit nur zu gut kenne, daß ich nur zu sehr bei Vernunft bin und die Lektionen nicht nötig hatte, welche mir wie heftige Dolchstiche ins Herz drangen. . . . Nein, vor allem will ich Sie nicht beunruhigen, Ihnen nicht die geringste Unannehmlichkeit bereiten; ich werde Ihnen so selten wie möglich schreiben; Sie werden mir antworten oder auch nicht antworten. Einmal im Jahre werde ich Sie besuchen, nur so, wie man einen angenehmen Besuch macht. Sie werden mein Empfinden wohl kennen und mir Dank wissen für alles, was ich Ihnen werde verbergen können . . . . . .

Es scheint mir, daß Sie traurig sind, und das verdoppelt meine . . . . . .

Aber von heute an will ich mir nicht mehr gestatten, eine gewisse Sprache zu führen. Ich will von gleichgültigen Dingen mit Ihnen reden.

Sie wissen vielleicht schon, daß die Aufführung des Aktes aus meinen *Trojanern* gestern nicht im Konservatorium stattgefunden hat. Das Komitee hat mich so lange in mannigfacher Weise gepeinigt, indem es bald diese, bald jene Streichung verlangte, daß

schließlich mir wie den Sängern, die man um ihre Glanznummern brachte, die Geduld ausging, und ich alles zurückzog.

Ich danke Ihnen dafür, daß Sie so gütig waren, sich um zwei- undeinhalb Uhr in Gedanken in den Konzertsaal zu versetzen und den Trojanern Glück zu wünschen.

In demselben Zeitpunkt, in welchem man mich in Paris in solcher Weise schikanierte, feierte man in Wien meinen Geburtstag (den 11. Dezember) durch die Aufführung eines Stückes aus meinem Werke „Fausts Verdammung"; und zwei Stunden danach schickte mir der Kapellmeister folgendes Telegramm: Alles Gute zu Ihrem Geburtstage. Soldaten- und Studentenchor im Konzert des Männergesangvereins aufgeführt. Ungeheurer Beifall. Wiederholt.

Die Herzlichkeit dieser deutschen Künstler hat mich viel mehr gerührt als mein Erfolg. Und ich bin gewiß, daß Sie es verstehen. Die Güte ist eben die Kardinaltugend!

Am übernächsten Tage schrieb mir ein Unbekannter aus Paris einen sehr schönen Brief über meine Partitur der Trojaner, welche er in einer Weise wertet, die ich Ihnen nicht zu wiederholen wage.

Mein Sohn ist soeben in Saint-Nazaire angekommen, nach einer beschwerlichen Fahrt nach Mexiko, auf welcher er sich auszuzeichnen Gelegenheit hatte. Er ist nun zweiter Kapitän des großen Schiffes La Louisiane. Er teilt mir mit, daß er demnächst wieder abreisen wird und unmöglich nach Paris kommen kann. Ich werde daher nach Saint-Nazaire fahren, um ihn in meine Arme zu schließen. Er ist ein braver Junge, der das Unglück hat, mir in allem zu gleichen, und sich mit den Plattheiten und Greueln dieser Welt nicht abzufinden weiß. Wir lieben uns wie Zwillingsbrüder.

Dies sind für den Augenblick alle Neuigkeiten, die sich auf mein äußeres Dasein beziehen. Meine alte Schwiegermutter (die ich nie zu verlassen versprochen habe) ist in aufmerksamster Weise um mich besorgt und fragt mich niemals aus über die Ursache der trüben Stimmung, die mich bisweilen befällt. Ich lese, oder vielmehr ich lese immer von neuem, Shakespeare, Virgil, Homer, Paul et Virginie, Reisebeschreibungen; ich langweile mich, ich leide entsetzlich an einer Neuralgie, die mich schon neun Jahre lang quält,

und der gegenüber alle Ärzte ihr Latein verlernt haben. Des Abends, wenn die Qualen des Herzens, des Körpers und des Geistes allzu stark sind, nehme ich drei Tropfen Laudanum und schlafe ein, so gut es gehen will. Wenn ich weniger krank bin und nur die Gesellschaft einiger Freunde nötig habe, so besuche ich eine benachbarte Familie, die Familie des außerordentlich verdienstvollen deutschen Komponisten und gelehrten Professors Damcke, dessen Frau ein Engel an Güte ist; das sind zwei Herzen von Gold. Je nach der Laune, in welcher man mich sieht, macht man Musik oder plaudert, oder man rollt ein großes Kanapee an das Feuer, auf dem ich den ganzen Abend ausgestreckt liegen bleibe, ohne zu reden, meinen bitteren Gedanken nachhängend. . . .

Das ist alles, gnädige Frau. Ich schreibe nicht mehr, wie ich Ihnen, glaube ich, bereits gesagt habe; ich komponiere nicht mehr. Die musikalische Welt von Paris und vielen andern Orten, die Art, wie man die Künste pflegt, die Künstler beschützt, die Meisterwerke ehrt, macht mir Übelkeit oder versetzt mich in Wut. Danach könnte man glauben, daß ich doch noch nicht tot sei. . . .

Ich hoffe übermorgen die Ehre zu haben, Frau Charles F****** (diese reizende junge Frau . . . trotz der „Dolchstiche") und eine ihr befreundete Russin ins Théâtre Italien zu begleiten. Wir sollen, wenn möglich bis zum Schluß, die zweite Aufführung der Oper „Poliuto" von Donizetti über uns ergehen lassen. Frau Charton (Paolina) wird mir eine Loge geben.

Leben Sie wohl, gnädige Frau, mögen Sie nur freundliche Gedanken haben und Seelenfrieden und vollen Genuß des Glückes, das für Sie aus dem sicheren Bewußtsein entspringen sollte, sich von Ihren Kindern und Freunden geliebt zu sehen. Aber denken Sie auch bisweilen an die armen unvernünftigen Kinder.

Ihr ergebener

Hector Berlioz.

P.-S. Es war sehr hochherzig von Ihnen, daß Sie die Neuvermählten veranlaßt haben, mich zu besuchen. Ich war betroffen von der Ähnlichkeit des Herrn Charles F****** mit Fräulein Estelle, und ich habe mich so weit vergessen, daß ich es ihm sogar

sagte, obwohl es nicht sehr schicklich ist, derartige Komplimente an einen Mann zu richten.

Einige Zeit nach Empfang dieses Briefes schrieb sie mir unter anderem folgendes: „Glauben Sie mir, daß ich nicht ohne Mitleid für die unvernünftigen Kinder bin. Nun habe ich aber stets gefunden, daß man, um sie zu beruhigen und zur Vernunft zu bringen, nichts Besseres tun könne, als sie zerstreuen und ihnen Bilder zu geben. Ich bin so frei, Ihnen eines zu schicken, das Ihnen die Wirklichkeit der Gegenwart vor Augen führen und die Illusion der Vergangenheit zerstören soll."

Sie schickte mir ihr Bildnis! . . . Treffliche, verehrungswürdige Frau!

Hier mache ich Halt. Ich glaube jetzt ruhiger leben zu können. Ich werde ihr bisweilen schreiben; sie wird mir antworten; ich werde sie besuchen; ich weiß, wo sie ist; man wird mich niemals ohne Nachricht lassen über die Veränderungen, welche in ihrem Dasein eintreten könnten, ihr Sohn hat mir sein Wort gegeben, er hat sich verpflichtet, mich von allem zu unterrichten. Vielleicht wird sie, trotz ihrer Scheu vor neuen Freundschaften, ganz allmählich fühlen, daß ihre freundlichen Gesinnungen für mich langsam wachsen. Schon vermag ich die Verbesserung, die über mein Leben gekommen ist, zu empfinden. Die Vergangenheit ist nicht mehr ganz vergangen. Mein Himmel ist nicht mehr leer. Gerührten Auges blicke ich nach meinem Stern, der mir aus der Ferne sanft zuzulächeln scheint. Wohl liebt sie mich nicht; warum sollte sie mich auch lieben? Aber es hätte ja auch sein können, daß sie nie mehr etwas von mir erfahren hätte; nun weiß sie doch wenigstens, daß ich sie anbete.

Ich muß mich darüber trösten, daß sie mich so spät erst kennen lernte, wie ich mich darüber tröste, Virgil nicht gekannt zu haben, den ich so sehr geliebt haben würde, oder Gluck oder Beethoven . . . oder Shakespeare . . . der mich vielleicht geliebt hätte. (Allerdings kann ich mich darüber nicht trösten.) . . . . . .

. . . . . .

Welche der beiden Gewalten kann den Menschen zu stolzeren

Höhen erheben, Liebe oder Musik? ... Das ist ein großes Problem. Doch, glaube ich, darf man das eine sagen: die Liebe kann keine Vorstellung von der Musik geben; wohl aber kann die Musik eine Vorstellung von der Liebe geben. ... Warum auch die eine von der andern trennen? Sie sind die beiden Flügel der Seele.

. . . . . .

Wenn ich sehe, wie gewisse Leute die Liebe auffassen, und was sie in den Schöpfungen der Kunst suchen, so denke ich stets unwillkürlich an die Schweine, welche mit ihrem widerlichen Rüssel inmitten der schönsten Blumen und am Fuß der großen Eichen die Erde aufwühlen, um darin die Trüffeln zu finden, nach denen sie lüstern sind.

Aber versuchen wir nicht mehr, an die Kunst zu denken ... Stella! Stella! Jetzt werde ich sterben können ohne Bitterkeit und ohne Zorn.

1. Januar 1865.

Ende.